Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Erscheint monatlich / Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 16 Heft 2 Februar 1934

Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven

Von

Arnold Schering, Berlin

Versuche, altbekannte Meisterwerke von einer anderen Seite als bisher zu deuten, sind solange Zweifeln und Mißverständnissen ausgesetzt, als die Methode der Deutung nicht allgemein anerkannt ist. Einen solchen Versuch wagte ich mit der im Beethovenjahrbuch 1934 niedergelegten Deutung der Eroica als einer Homer-Symphonie Beethovens. Soweit beim heutigen Stande des Musikerkennens ein Ergebnis von wissenschaftlichem Charakter auf diesem Felde überhaupt möglich ist, habe ich dort auf die überraschenden inneren Beziehungen der Symphonie zu berühmten Stellen der Iliade hingewiesen und die Überzeugung ausgesprochen, Beethoven habe diese, teils in enger Anlehnung, teils sie selbständig weiterdichtend, als poetische Vorlage benutzt. Im Folgenden stelle ich ein ähnliches Problem zur Frage. Es will mir scheinen, als sei auch die *B*dur-Symphonie Nr. 4 in unmittelbarem Anschluß an eine dichterische Vorlage entstanden. Diesmal ist es Schiller, dem Beethoven mit innerster Hingabe gefolgt ist. Und zwar liegen ihr, soweit die ersten drei Sätze in Betracht kommen, folgende Gedichte Schillers zugrunde:

1. Satz: „Die Erwartung" (Hör ich das Pförtchen nicht gehen)
2. Satz: „Sehnsucht" (Ach, aus dieses Tales Gründen)
3. Satz: „Die Gunst des Augenblicks" (Und so finden wir uns wieder).

Über das Finale wird im besonderen zu sprechen sein.

Schumann hat die *B*dur-Symphonie, die er — gleich Mendelssohn — besonders liebte, einmal mit einer „griechisch schlanken Maid zwischen zwei Nordlandriesen" (der Eroica und *c*moll-Symphonie) verglichen und sie auch sonst als „griechische" der Eroica als „römischer" entgegengestellt. Das waren schöngeistige Epitheta, die natürlich über den Inhalt selbst nichts aussagen sollten. Spätere Ausleger beschränken sich darauf, die Themen und Themenverbindungen auf ihren allgemeinen Affekt- und Stimmungsgehalt zu erörtern und die Schwankungen aufzu-

zeigen, die sich dabei vollziehen. Das geschieht jedoch völlig empirisch und auf Grund gedanklicher Kombinationen, die einer wilden, zusammengerafften, gegenstandslosen Psychologie entspringen. Eine planvolle Erklärung z. B. des ersten Satzes, die mehr böte als eine ins Sonatenschema gepreßte Aufreihung von Stimmungsgegensätzen, findet sich nicht. Weder für die Einleitung noch für den eigentümlichen Aufbau, weder für die Thematik noch für die im Verlauf erscheinenden merkwürdigen Einfälle Beethovens wird eine Erklärung gegeben. Es herrscht die Ansicht der alten Ästhetik: alle diese Dinge seien zwar von bestimmtem gefühlsmäßigen Gehalt, aber ohne konkrete Bedeutung, und Beethoven habe nichts anderes getan, als — gleichsam freihändig — ein ihm vor der Seele schwebendes „Seelengemälde" nach musikalischen Formgesetzen zu entwickeln.

Daß damit Beethovens Geistigkeit nicht getroffen wird, wir vielmehr auch bei ihm an das Walten ganz bestimmter programmatischer Vorstellungen denken müssen, habe ich in dem erwähnten Aufsatz bereits hervorgehoben[1]. Wir werden daran als an einem Grundprinzip im Schaffen des großen Meisters festhalten und uns von dem Vorurteil befreien müssen, als rücke damit seine Kunst eine Stufe tiefer in die Region jener „Programmusik", die wir seit längerem überwunden zu haben glauben. Denn damit würde, möchte man wohl befürchten, aufs neue jenes krampfhafte Suchen nach Programmen beginnen, das der Willkür Tür und Tor öffnet. Ganz gewiß wird das Suchen nach Beethovens Programmen unsere Aufgabe sein müssen, denn gerade darin besteht die über den bisherigen Stand hinausgreifende Problematik. Beethoven selbst hat uns mehr als einmal den Schlüssel in die Hand gedrückt. Aber das wird kein Suchen im Sinne bloß möglicher Deutungen für anlehnungsbedürftige Dilettanten, sondern ein ernstes Nachspüren der tiefsten Beziehungen der Beethovenschen Tonsprache zu den Erscheinungen der Welt und des Lebens sein, — das Kapitel eines noch nicht geschriebenen Buches „Philosophie der Musik".

Wie die Eroica, so lehrt auch die vierte Symphonie, wie Beethoven an die Schwesterkunst der Poesie anknüpfte. Es ist die gleiche Konzeptionsart eingehalten. Er greift Dichtungen auf, die ihn innerlich entzündet haben, und entwickelt an ihnen sein eigenes Werk. Auch hier ist der Vorgang so, daß er zwar dem Gedankengang des Dichters folgt und sich an besonders hervortretende Bilder und Vergleiche hält, aber im übrigen das Verfügungsrecht des Musikers über Form und Anlage nicht aufgibt. Es ist ein vollkommenes Nachdichten des Musikers, eine, wie ich an anderer Stelle sagte, Transsubstantiation des poetisch Ausgesprochenen in die Materie der Musik. Nur das geht in sie ein, was musikalisch assimilierbar ist, und es geht so ein, wie es dem Wesen musikalischer Objektivierung entspricht. Wo der Dichter zuweilen nur andeutet, breitet der Musiker sich aus, wo jener sich aus sprachlichen Gründen ausbreiten muß, braucht dieser nur anzudeuten. Es ließe sich daran ein ganzer musikalischer Laokoon „Über die Grenzen der Musik und Poesie" entwickeln. Immer ist es die Quintessenz der Verse oder Strophen, die der Musiker der Vorlage entnommen hat.

Diesem Nachdichten zu folgen und festzustellen, wie des Tonsetzers Phantasie

[1] Ebenso schon in dem beim Beethovenfest zu Basel im Mai 1933 gehaltenen Vortrage.

sich mit der des Poeten mißt, ihr teils nach-, teils voranfliegt, das ist von hohem Reize und tritt gerade bei der *B* dur-Symphonie in helles Licht. Ein bloßes Überlesen des Gedichts und ein oberflächliches Hinschauen auf die Musik reicht dazu freilich nicht aus. Es bedarf eines so verinnerlichten Sichaneignens der poetischen Materie, daß sie uns beim Verfolgen der Musik mit allen feinen und feinsten Farbentönen gegenwärtig ist. Und weiterhin muß betont werden, daß Beethovens Tondichtung, trotz mancher merkwürdigen Ähnlichkeit, von der späteren Symphonischen Dichtung unterschieden ist. Insofern nämlich, als Beethoven die klassische Symphonieform als Unverbrüchliches beibehält und sie nicht einem vorbedachten dramatisch-psychologischen Verlauf zuliebe fallen läßt. So erblickt er in der nach wie vor gesetzten Reprise keinen Verstoß gegen die Logik, richtet sie allerdings jedesmal so ein, daß selbst ein Hörer, der das genaue Programm kennt, eine gewisse Begründung aus dem Zusammenhang heraus empfindet. Dies ist etwas Bewundernswertes. Nur in der Eroica, seiner ersten Programmsymphonie großen Stils, zeigt sich im zweiten Teile der Durchführung das Bestreben, die Form auf Grund des Programms zu erweitern, wie denn hier auch das Reprisenzeichen von Beethoven nur aus Hochachtung vor einer alten Gewohnheit, nicht aus innerer Notwendigkeit gesetzt zu sein scheint. In der vierten Symphonie findet sich ähnliches nicht.

Was nun den ersten Satz der Symphonie mit dem Schillerschen Gedicht „Die Erwartung“ verbindet und die Deutung aus ihm zu so hoher Wahrscheinlichkeit erhebt, ist einmal die deutliche Spiegelung des vom Dichter fortschreitend entwickelten Gedankengehalts in der Musik überhaupt, zweitens die Entsprechung der poetischen und musikalischen Formglieder, drittens die Übernahme bestimmter dichterischer Vergleiche und Bilder. Diese drei Kriterien sind die einzigen, die, wenn überhaupt ein „Beweis“ für das Sichdecken von Musik und Programm als möglich anerkannt wird, aufgestellt werden können. Nur eins ist auch hierbei vorausgesetzt: daß allen drei Merkmalen mit jener Zwanglosigkeit, Selbstverständlichkeit und Überzeugungskraft entsprochen wird, die allein das Verhältnis einleuchtend zu machen vermögen. Sobald zwang- und drangvolle Konstruktion erforderlich wird oder Verbindungen aus geistigen Bezirken herangeholt werden, die der Geisteshaltung Beethovens oder seines Zeitalters widersprechen, führt die Deutung abseits und zu unwissenschaftlicher Spielerei. Hiervor sich zu hüten, ist erstes Gesetz. Und damit wird dieser Zweig hermeneutischer Forschung zu einer dem Dilettantismus verschlossenen ernsten wissenschaftlichen Angelegenheit, über deren Verantwortlichkeit man sich nicht täuschen darf.

Erster Satz. Das Bezeichnende der ehemals viel, auch von Zumsteeg und Schubert komponierten Schillerschen „Erwartung“ beruht in der Gegenüberstellung von Vierzeilern, die die Sinnestäuschungen des vor Ungeduld seiner Liebsten harrenden Liebhabers enthalten, und kontrastierenden Achtzeilern, die der schwärmerischen Liebesempfindung selbst in Naturbetrachtungen und Herzenswünschen Ausdruck geben. Der Anfang stehe hier:

1 Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel geklirrt?
Nein, es war des Windes Wehen,
Der durch diese Pappeln schwirrt.

5 O schmücke dich, du grün belaubtes Dach,
Du sollst die Anmutstrahlende empfangen!
Ihr Zweige, baut ein schattendes Gemach,
Mit holder Nacht sie heimlich zu umfangen!
Und all' ihr Schmeichellüfte werdet wach
10 Und scherzt und spielt um ihre Rosenwangen,
Wenn seine schöne Bürde, leicht bewegt,
Der zarte Fuß zum Sitz der Liebe trägt.

In dieser Weise wechselt fünfmal stürmische Ungeduld, die sich jedesmal in ein enttäuschendes Nichts auflöst, mit Episoden glühender Ergüsse an die Natur. Immer von neuem beginnt, wenn eine solche Naturempfindung sich ausgesprochen, das erwartungsvolle Fiebern und Aufbranden des liebenden Herzens: es sind die stürmischen Takte des ersten Allegrothemas mit den springenden Achteln und der beseligten Bläserwendung. Es wiederholt sich sofort, noch um einen Grad stürmischer, um in den Takten 61—64 ergebnislos abzubrechen. Dies ist der Inhalt des Schillerschen Vierzeilers [1—4][1]. Mit Takt 65 beginnt Beethoven den Schillerschen Gedanken [9ff.] anzudeuten:

Und all ihr Schmeichellüfte werdet wach
Und scherzt und spielt um ihre Rosenwangen.

Unvermittelt nämlich und vom rein Musikalischen aus schwer erklärlich setzen im *pp* ausgesprochene Schmeichel- und Kosefiguren der Violinen ein, während das Fagott es wie ein leises Hüpfen oder Trippeln hören läßt[2]:

Stille! Was schlüpft durch die Hecken
Raschelnd mit eilendem Lauf?

Und schon wird — es ist ein richtiges Mannheimer Orchestercrescendo — aufs neue das Thema der Erwartung erreicht (81ff.), erweitert um eine Synkopenstelle, die neben die Erwartung drängende Sehnsucht stellt. Aber auch jetzt wieder (103ff.) ein ergebnisloses Absinken der Empfindung. Sind die drei verloren aufflatternden Motive in Fagott, Oboe und Flöte (107—12) eine liebenswürdige Andeutung der Ursache der Täuschung? Bei Schiller nämlich steht an dieser Stelle [15—16] das Bild:

Nein, es scheuchte nur der Schrecken
Aus dem Busch den Vogel auf.

Über den leise verhallenden „Schrittmotiven" senkt sich die Melodie resigniert wieder nach unten. Mit den im *pp* gegebenen unisonen Halben der Takte 121ff. hat Beethoven — anders ist es im Zusammenhang nicht zu verstehen — die drängende und entschiedene Bitte des Liebhabers „Lösche deine Fackel, Tag" symbolisieren wollen: das Unisono mit Crescendo wird geradezu zum Befehl, und dieser höchste

[1] Ich setze die Zahl der Gedichtzeilen (im Ganzen 64) in eckige, die der Takte (im Ganzen 512) in runde Klammer.

[2] Selbst der sonst amusisch analysierende Hugo Riemann hat dies empfunden: „Wie ein rüstiger Fußgänger trotten dazu die Fagotte im Akkord auf und ab; das sind gleichsam die Beine (!!) zum Kopfthema".

Wunsch des Liebenden wächst sich in den folgenden Tuttitakten zu leidenschaftlicher Begierde aus.

Was Beethoven mit dem p dolce vorzutragenden süß pastoralen Seitenthema gewollt hat, scheinen die Zeilen [19—20] des Gedichts zu besagen:

> Breit' um uns her den purpurroten Flor [d. h. der Dämmerung],
> Umspinn' uns mit geheimnisvollen Zweigen!

Das Pastorale in Verbindung mit dem dolce und der kanonischen Führung der Stimmen würde dem Gedanken des „von Grün Umsponnenwerdens" durchaus und jedenfalls auf Beethovensche Art entsprechen. Auch daß es sogleich im Forte als wiederum leidenschaftliche Bekräftigung erscheint, würde dem nicht widersprechen. Da auch jetzt — immer genau nach der Abfolge der Verse des Gedichts — dem Harrenden keine Erfüllung zuteil wird, bricht der Zug abermals ab (156—58). Doch das Ohr läßt nicht vom gespannten Lauschen ab:

> Rief es von ferne nicht leise,
> Flüsternden Stimmen gleich?

Sofort stellen sich diese flüsternden Stimmen im *pp* ein, sogar dreimal (159—60, 163—64, 167—68), zweimal von freudig erschrockenem Zusammenfahren, das drittemal von höchstem Entzücken begleitet: jetzt scheint das Nahen des Geliebten gewiß!

In diesem spannenden Augenblick setzt Beethoven mit der Wiederholung des Allegros ein, d. h. läßt uns die ganze freudig-quälende Lage des Liebenden ein zweitesmal erleben. Da die Erfüllung am Schluß des ersten Teils nur geahnt, noch nicht eingetroffen war, ist darin ein Widerspruch nicht zu finden. War doch bisher überhaupt nur eine „Situation" gegeben, keine „Handlung", deren Fortsetzung etwa hier unterbrochen und durch Wiederholung sinnlos gemacht würde.

Hier aber ist die Stelle, an der die bisher noch unberücksichtigt gebliebene Einleitung (Adagio) besprochen werden muß. Daß sie ebenfalls eine programmatische Sendung zu erfüllen hat, ist ohne weiteres klar. Wie hätte die Ungeduld, die Erwartung des Liebenden am Anfang des Allegros als solche wirken oder geahnt werden können, wenn nicht vorher das Quälende, Spannende der Lage zum Ausdruck gekommen wäre? Über den Charakter des Spannenden sind sich bisher alle Ausleger einig gewesen. Aber auch die Erwartung pulst schon in den *pp*-Achteln der Takte 6—10 usw., nur aufs äußerste zurückgehalten, fast nur wie ein Klopfen des Herzens. Vielleicht spiegelt sich in dieser wunderbaren Einleitung das leise Nahen des Liebenden, das verstohlene Spähen und Horchen bald hier-, bald dorthin, und warum sollten die zarten Bläsertöne, die sich unbeweglich über der Streicherbewegung lagern, nicht eine empfindungsstarke Andeutung des „grün belaubten Dachs", des „schattenden Gemachs" sein, unter dem die Geliebte empfangen werden soll? Denn der ganze Vorgang ist inmitten eines idyllischen Naturschauplatzes zu denken. Erst nach dreimaligem Auslugen bricht das volle Herz in Erwartungsjubel aus. Naturbild, seelische Lage, Gedicht und Beethovens Musik, — alle vier mit phantasievoller Schau zusammengedacht und durchgefühlt, ergeben eine Einheit, die kaum bewiesen, sondern nur innerlich mitgemacht werden kann.

Wir treten an den Durchführungsteil, der nach dem Doppelstrich mit Takt 199 beginnt. Die flüsternden Stimmen, die den letzten Jubelausbruch (169—200) hervor-

gerufen hatten, stellen sich als neue Sinnestäuschung heraus. Schillers Verse leiten zu folgender Betrachtung über:

Mein Ohr umtönt ein Harmonieenfluß
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen,
Die Blume neigt sich bei des Westes Kuß,
Und alle Wesen seh ich Wonne tauschen.

Dem Musiker waren diese Bilder hochwillkommen. In den Holzbläsern haben wir, während die Erwartung darunter weiterbebt, den Harmonieenfluß (201 ff.); von Takt 217 an erklingt das ungewisse, eintönige Rauschen und Tropfen des Springquells[1]. Die „Blume“ fehlt natürlich, dafür tritt unmittelbar darauf, und zwar zum erstenmal und mit dem Erwartungsthema kombiniert, das Wonnethema auf:

Seine mehrfache Wiederholung darf man mit den Versen begründen:

Die Luft, getaucht in der Gewürze Flut,
Trinkt von der heißen Wange mir die Glut.

Das Ohr wird von neuem durch Geräusche gefangen:

Hör' ich nicht Tritte erschallen?
Rauschts nicht den Laubgang daher?

Hier (255 ff.) läßt Beethoven den aufjauchzenden Erwartungsakkorden sogar ausdrücklich die von Takt 65 her bekannten Schritt- oder Trippelmotive (stakkierte Viertel) folgen, wieder *p*, also wieder mit Sekunden angespannten Lauschens. Nach dem dritten Anlauf der gleiche Erfolg wie früher: das Ohr ist zum soundsovielten Male getäuscht worden. Und nun folgt diejenige Episode in dem Satze, die die Richtigkeit unserer Deutung fast zur Gewißheit hebt. Gedicht wie Musik nehmen jetzt eine neue Wendung. Der Liebhaber beschreibt [41 ff.], wie „des Tages Flammenauge bricht in süßem Tod“, wie „seine Farben blassen“, wie sich „im holden Dämmerlicht“ die Kelche öffnen:

Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht,
Die Welt zerschmilzt in ruhig großen Massen.

Mit andern Worten: der Tag geht zur Ruhe, die Dämmerung bricht herein. Beinahe Zeile für Zeile ist Beethoven der Dichtung gefolgt. Aus den Trippelmotiven der Takte 275 ff. entwickelt sich, auf 56 Takte hinaus in gleichmäßigem Pianissimo beharrend, eine monotone müde Viertelbewegung, die schließlich auf dem *Fis*dur-Akkord — also weit ab von der Haupttonart — ruhen bleibt. Leisester Paukenwirbel verkündet das Nahen des Dunkels[2]. Auch auf das Herz des Wartenden legt

[1] Dieselbe Sechzehntelfigur erscheint in der Gewitterszene der Pastoralsymphonie. Man beachte auch, wie Beethoven dieses Naturbild nicht nur dynamisch, sondern auch harmonisch — durch den überraschenden Ruck auf den Sextakkord *cis e a* — von dem Vorhergehenden abhebt.

[2] Von hier an kann nur die Partitur selbst die Parallelität der Gedankengänge überzeugend vermitteln.

es sich; völlig ermattet klingen (295ff.) die vorher so frischen Anrufe, und beinahe verzagt, wie hilflos steht (303ff.) die früher als „Beseligungsmotiv“ erkannte Viertelphrase, als ginge mit der Welt auch die Wiedersehenshoffnung schlafen. Ist es der Mond, dessen Strahl in der Flöte (317—319) aufleuchtet und der mit dem horngesättigten Quartsextakkord (319) seine Milde verbreitet? Nur undeutlich hebt sich über dem Summen der Pauke das Weben der Nacht ab: die Welt ist „in ruhig große Massen“ verschmolzen. Wie nun Schiller jetzt den Träumenden aufschrecken läßt:

Seh ich nichts Weißes dort schimmern?
Glänzt's nicht wie seidnes Gewand?

so crescendiert auch Beethoven mit mächtigem Anlauf bis zum Fortissimo der Takte 347ff., mit dem des Erwartungsthema wieder in seiner ursprünglichen Gestalt erreicht ist. So weist auch die letzte Strophe des Gedichts alle Traumbilder zurück:

O sehnend Herz, ergötze dich nicht mehr,
Mit süßen Bildern wesenlos zu spielen!

Aber da Beethoven die Reprisenforderung der Sonatenform erfüllen muß, kann er nicht so schnell wie Schiller zum Schlusse eilen, sondern sieht sich zur Wiederholung gezwungen (343—475 = 95—187). Doch da wir inzwischen eine innerliche Befreiung erlebt haben und an der Erfüllung des Wunsches unseres Liebhabers nicht mehr zweifeln, hinterläßt diese Wiederholung nicht dieselben drängenden, spannenden Empfindungen wie früher, sondern wirkt mehr nur aufschiebend. Zudem hat Beethoven von Takt 365 an nicht nur der eben erreichten Hochstimmung mit einem Stück neuer Musik Rechnung getragen, sondern auch den zwischen Takt 50 und 81 stehenden Abschnitt bei der Wiederholung unterdrückt, da dieser jetzt tatsächlich der Logik des Programms Abbruch getan hätte. — Nach der leidenschaftlich wogenden Synkopenstelle der Takte 465ff. tritt endlich die Geliebte wirklich hervor:

Und leis, wie aus himmlischen Höhen
Die Stunde des Glücks erscheint,
So war sie genaht, ungesehen,
Und weckte mit Küssen den Freund.

Daher bleiben die Schrittmotive auch wirklich in der Höhe, und kraftvolle, mit dem Beseligungsmotiv verknüpfte Jauchzer verkünden, daß das Glück des Wiedersehens den Augenblick beherrscht.

Zweiter Satz (Adagio). Dem ersten Satze mit seiner funkelnden Liebes- und Lebensfreude setzt Beethoven im zweiten einen Satz der Sehnsucht entgegen. Er wählte Schillers ebenso überschriebenes Gedicht, das mit der Strophe beginnt:

Ach, aus dieses Tales Gründen,
Die ein kalter Nebel drückt,
Könnt' ich doch den Ausweg finden,
Ach, wie fühlt' ich mich beglückt!
Dort erblick ich schöne Hügel,
Ewig jung und ewig grün!
Hätt' ich Schwingen, hätt' ich Flügel,
Nach den Hügeln zög' ich hin.

Aus übervoller Seele heraus kommt die strömende Melodie des Anfangs. Nicht so sehr als musikalisches Gebilde (obgleich auch in *Es*dur!), wohl aber in ihrer psychischen Struktur könnte man sie als Geschwister des ersten Gesangs aus dem „Liederkreis“ betrachten, wo bei „Auf dem Hügel sitz ich, spähend“ dieselbe Sehnsucht aus dem „Nebelland“ nach der Höhe zum Ausdruck kommt. Die Worte Schillers lassen sich, wenn man will, der Melodie zwanglos unterlegen:

Ach, aus die - ses Ta - les Grün-den, die ein kal - ter
Könnt' ich doch den Aus - weg fin - den, ach, wie fühlt' ich

Ne - bel drückt,
mich be - glückt.

Einer Erklärung bedarf nur die eigentümliche scharf rhythmisierte Sechzehntelfigur, die sich vom ersten Takt an als quasi-Begleitung immer wieder geltend macht. Man hat bisher mit ihr nichts anzufangen gewußt. Aus der zweiten Zeile des Gedichts ist sie psychologisch zu deuten als Reflex des Begriffs „kalter Nebel“, der des Tales Gründe „drückt“. Ihn anzudeuten war notwendig als Gegenstück zur Sehnsuchtsmelodie. Ganz ebenso hätten es Bach und Händel gemacht, die bei ähnlichem Sinnzusammenhang sogar denselben obstinaten Rhythmus gebrauchen. Bach hat ihn allein dreimal in der Matthäuspassion, als Symbol des Drückenden („Komm, süßes Kreuz“), des Geißelns und des Stechens falscher Zungen, ebenso Händel im Messias. Möglicherweise schwebte Beethoven geradezu das in langsamster Bewegung gehaltene Arioso „Und alle, die ihn sehen, sprechen ihm Hohn“ daraus vor:

Larghetto

In einem wortbegleiteten Liede hätte diese Andeutung fehlen können, hier im reinen Instrumentalsatz nicht. Die Figur ist demnach keine beliebig gewählte bloße Begleitfigur, sondern ein Symbol. Sie soll das Widrige, Harte, Unfrohe, Elementare, durch Beständigkeit Unlusterregende des kalten Nebels versinnlichen im Gegensatz zu der schwellenden Empfindung in der Menschenbrust. Denn schon nach den ersten 8 Takten zerreißt eine solche herrische Nebelwolke diese Empfindung, gleichsam als Hohn auf diese Äußerung.

Die zweite Hälfte der ersten, oben zitierten Strophe verbirgt sich in Takt 17 bis 25: die Sehnsucht nach den schönen Hügeln und nach den Flügeln, die dorthin tragen. — Die zweite Strophe beginnt:

Harmonieen hör' ich klingen,
Töne süßer Himmelsruh,
Und die leichten Winde bringen
Mir der Düfte Balsam zu.

Zu der schwärmerisch singenden Klarinettenmelodie (26ff.) läßt Beethoven harfenähnliche Arpeggien durchs Streichquartett wallen, und beschauliche Klänge breiten sich aus, abgelöst (34ff.) von leichtbewegten Figuren der Streicher, die sich wie Winde über den Nebelrhythmen dahinbewegen. Sehnsüchtig, wie in Beethovens eigenem Mignonliede, deklamieren Fagotte und andere Holzbläser (später sind es die Hörner) ein „Ja, ja dahin, dahin!“, und der Rhythmus des Nebelmotivs führt zu einem — freilich ohnmächtigen — sich Hinausrecken aus der trüben Gegenwart.

Mit Takt 42 beginnt die erste Variation des Sehnsuchtsthemas (3. Str. des Gedichts):

Ach, wie schön muß sichs ergehen
Dort im ewgen Sonnenschein!
Und die Luft auf jenen Höhen —
O wie labend muß sie sein.

Die Melodie ist in zarteste Figuration aufgeteilt. Aber schon im 8. Takte stellt sich eine starke Macht dagegen: gewaltige Akkorde mit Sforzati und kühnen Reibungen drücken jede empfindsame Regung zu Boden:

Doch mir wehrt des Stromes Toben,
Der ergrimmt dazwischen braust;
Seine Wellen sind gehoben,
Daß die Seele mir ergraust.

Es ist wiederum eine jener Stellen, die mit Gewalt für unsere Deutung sprechen; denn wer möchte an Zufall glauben, wenn er sieht, wie hier Dichtung und Musik zu geradezu bedingungsloser Einheit verbunden sind, wie in beiden Bild für Bild sich wiederholt? Bei Schiller steht:

Einen Nachen seh' ich schwanken,
Aber, ach! der Fährmann fehlt.

Und nun vergleiche man, wie Beethoven dieser Erscheinung durch malerische (bisher ebenfalls rätselhaft gebliebene) Violinfiguren entspricht. Die Deutlichkeit konnte nicht weiter getrieben werden. Und welche Fülle überraschender Bildlichkeit entwickeln die Takte 58—64: die Enttäuschung, daß der Fährmann fehlt, mit dem Seufzer *d des*; wie nichts anderes sichtbar wird als der Nebel; wie die Sehnsucht in der Klarinette abbricht und trostloser Verzicht wird, aus dem sich erst die Flöte mit ihrem Anlauf herausfindet.

Jetzt (65) beginnt die zweite Variation. Sie gleicht im Charakter der ersten, wiederholt aber statt der drohenden Akkordstelle, die nur jenem dritten Schillerschen Verse entsprach, den lieblichen Gedanken an die schönen Hügel der 1. Strophe und die Episode mit dem Harmonieenfluß und den leichten Winden der 2. Strophe. Beethoven tat, was dem gern sich ausbreitenden Wesen der Musik entgegenkam. Mit einer letzten Andeutung des Sehnsuchtsthemas, einem geheimnivoll aufsteigenden *Es*dur-Dreiklang durch drei Oktaven („Nur ein Wunder kann dich tragen in das schöne Wunderland“) und einem schnellen gewaltsamen Sichzusammenreißen des Orchesters zum *ff* („Du mußt glauben, du mußt wagen“) geht der Satz zu Ende. Das Nebelmotiv behält zwar das letzte Wort, aber es klingt *pp* in der Pauke, ganz klein und unscheinbar geworden: der in der 3. Gedichtzeile gesuchte Ausweg ist gefunden.

Als Beethoven in Schillers Gedichten weiterblätterte, fand er, nicht weit von „Sehnsucht“ entfernt, das „Gunst des Augenblicks“ überschriebene. Ich nehme es für den dritten Satz der Symphonie in Anspruch. Was dem Meister daran musikalisch deutbar erschien, mögen zwei Stellen gewesen sein. Einmal der Ton begeisterter Freude, die im Anfang zum Ausdruck kommende Begierde, die Gunst des Augenblicks zu ergreifen (Str. 1—7), und dann der schöne Vergleich der Strophe 8 und 9:

Wie im hellen Sonnenblicke
Sich ein Farbenteppich webt,
Wie auf einer bunten Brücke
Iris durch den Himmel schwebt:
So ist jede schöne Gabe
Flüchtig wie des Blitzes Schein;
Schnell in ihrem düstern Grabe
Schließt die Nacht sie wieder ein.

Jener, der Freudengedanke, ist Gegenstand des Hauptteils mit seinem elastisch federnden Tanzthema („Und so finden wir uns wieder in dem heitern bunten Reihn“). Man kann sich die 4. Strophe als Motto denken:

Zückt vom Himmel nicht der Funken,
Der den Herd in Flammen setzt,
Ist der Geist nicht feuertrunken
Und das Herz bleibt unergötzt.

wobei die auf- und niederhuschenden

Bl. Str. Bl. Str.
p

als Flammensymbole gelten können. — Mit dem Trio greift Beethoven den Vergleich mit dem sonnbeglänzten Farbenteppich und der durch den Himmel schwebenden Iris auf. Beides ist wohl in seiner Phantasie eine Verbindung eingegangen. Klangfarbe und Rhythmus, Sextenmelodik und Schwebebewegung vereinigen sich zu einem Bilde strahlender Anmut, besonders dort, wo die Melodie wie über einen darunter ausgebreiteten flimmernden Wiesengrund hinwegzieht. Die beiden letzten Verse des Gedichts hat Beethoven unberücksichtigt gelassen; sie wären, musikalisch ausgedrückt, vielleicht nicht verstanden worden. Ihm genügte die Andeutung, daß überschäumende Freude und heitere, sonnige Anmut, vorgestellt vielleicht unter der Gestalt der Geliebten selbst, Geschenke sind, die der Mensch der seltenen Gunst des Augenblicks verdankt.

Daß für das Finale der Symphonie ein Schillersches Gedicht nicht in Frage kommt, stand für mich, als ich die anderen gefunden, fest. Sein Charakter ist frei von Pathos und Gefühlsüberschwang. Es handelt sich um eine Art freundlicher Erzählung oder novellistischer Schilderung, zu der es wohl keiner besonderen dichterischen Vorlage bedurfte. Soll eine Deutung versucht werden, so käme, meiner Auffassung nach, nur ein Titel wie „Spaziergang am Bach“ in Betracht. Denn daß auch hier ein Programm verborgen ist, läßt die an grotesken Einfällen reiche Musik ohne weiteres schließen. Wir wissen, daß die Poesie des rauschenden Bachs die

Zeit Eichendorffs, Wilh. Müllers, Beethovens, Schuberts lebhaft angezogen hat. Der Bach im Finale der 4. Symphonie hat freilich wenig mit dem geruhig murmelnden der Pastorale oder mit dem eintönig plätschernden der Schubertschen Müllerlieder gemein. Er ist ein lebendiger, quecksilbrig dahinspringender, eigenwilliger, sich in Strudeln und Felsschluchten verfangender Geselle, an dessen immer neuen Verwandlungen Beethoven als Spaziergänger herzliche Freude empfindet. Und wie er ihn von der Quelle bis zur Mündung begleitet, steigen allerlei freundliche Bilder daneben auf, Gefühle frohen Behagens, wie sie dann in der Pastorale weiter ausgeführt sind. Nur sind sie dort, in der 6. Symphonie, im Schillerschen Sinne sentimentalisch, hier naiv.

Schon in den Eingangstakten kündigt sich der Bach als humorvoller Freund an: wie aus bergiger Quelle sprudelt er plötzlich hervor, prallt auf den Boden und fließt nun in der Ebene fort. Der schlendernde Begleiter begrüßt ihn mit dem sorglosen

dem später noch zwei weitere liebenswürdige Wendungen (37ff., 52ff.) folgen, die vielleicht als schelmische Anreden an ihn, den Bach, zu verstehen sind. Mit allerlei Humor würzt Beethoven den anmutigen Spaziergang. So in der Durchführung, wo der Ungeberdige sich drohend mitten in den Weg stellt und ein vorsichtiges Übersteigen notwendig macht, wo irgendeine Felsschlucht ihn in Strudeln zusammentreibt, wo das Fagott sein Glucksen nachahmt, wo kleine Sechzehntelfiguren sein Herabspringen zeigen, wo der Gang zweimal unversehens aufgehalten wird, das zweitemal gegen den Schluß hin, wo das Wasser steil abstürzt, einen Augenblick verschwunden ist (Generalpausen) und nun unten im Tale als zages, gezähmtes Wässerlein erscheint, von dem der Wanderer mit fröhlicher Miene Abschied nimmt. Das alles sind Gedankengänge, die nicht nur im besten Sinne musikalisch sind und von Beethoven auch in einem Liede hätten behandelt werden können, sondern die auch seiner geistigen Haltung ganz entsprechen. Jetzt ist der Satz unversehens zu einem Ahn der Moldauschilderung Smetanas und der Wasserfallepisode in Strauß' Alpensymphonie geworden!

Nähert sich meine Deutung der Symphonie der Wahrheit, dann darf man in ihr wohl auch ein biographisches Dokument sehen. Das Werk entstand im Jahre 1806, also in demselben, dem allgemein der Brief an die unsterbliche Geliebte zugeschrieben wird. In der neuen Auffassung würde es demnach dieses Herzenserlebnis unmittelbarer beleuchten als irgend ein anderes, zweites schriftliches Dokument. An den drei Schillerschen Gedichten reihte Beethoven seine in der Nähe der Geliebten empfundenen Seelenzustände auf: Erwartung bei einem Stelldichein, Sehnsucht nach schönerem, dem Alltag entrücktem Leben, Entzücken über die Gunst eines innig empfundenen Augenblicks. Und vielleicht hat ein Spaziergang mit der Angebeteten sogar den letzten Satz hervorgerufen, sei es in Teplitz, sei es anderswo. Wie anders als in den bisherigen Deutungen erscheint die Symphonie jetzt! Wie vielseitig, phantasieerfüllt und ereignisreich werden die Sätze, wenn man sie durch das bunte Glas der Dichtung betrachtet! Erst jetzt gilt in Wahrheit auch von ihr der Ausdruck „Dichtung“.

Wer heute auf Grund einer subjektiven Ästhetik solche Deutungen ablehnt und meint, Beethoven habe „nur Musik“ geschrieben und der „Krücken“ der Dichtung nicht bedurft, der setzt sich zu ihm selbst und mehreren seiner ausdrücklichen Zeugnisse über seine Schaffensweise in Widerspruch. Beethoven wird in der Gesellschaft Homers und Schillers nicht kleiner, und es bleibt sich gleich, ob ein vom Faust- oder Wallensteinmonolog begeisterter Musiker diesen für Gesang mit Instrumenten oder nur für Instrumente setze. Wie Schumann über „Anlehnung“ dachte, hat er einmal bei der Erwähnung der Mendelssohnschen Sommernachtstraumouvertüre ausgesprochen (Ges. Schr. II, 265):

> Die Aufgabe ist, den Stoff so zu vergeistigen, daß alles Materielle darüber vergessen wird. (Eusebius:) Warum bewegen sich aber manche Charaktere erst selbständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa Shakespeare selbst, der bekanntlich alle Themas zu seinen Trauerspielen aus älteren oder aus Novellen u. dgl. hernahm? (Raro:) Eusebius spricht wahr. Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei; umgekehrt würden sie im Unendlichen zerflattern und verschwimmen. (Florestan:) Würde ohne Shakespeare dieser klingende Nachttraum [d. h. die Ouvertüre] geboren worden sein, obgleich Beethoven manche (nur ohne Titel) geschrieben hat (*f*moll-Sonate)? Der Gedanke kann mich traurig machen.

Daß das hier an vorläufig zwei Symphonien Nachgewiesene nicht einen Sonderfall betrifft, ist wohl gewiß. Ich bin überzeugt, daß beide Entdeckungen, zu denen hoffentlich bald noch mehr kommen, eine Revision unserer Beethovenauffassung notwendig machen, von der vielleicht auch die Beethovenaufführungen nicht unbeeinflußt bleiben werden. Viele, sehr viele allgemeine und besondere Fragen tun sich damit auf, zu deren Erörterung jeder Beethovenkenner das Seine beitragen mag. Hier sollte zunächst nur über die Tatbestände selbst berichtet werden. Inzwischen darf, solange keine bessere Deutung gegeben wird, die Eroica als Homersymphonie, die vierte in *B*dur als Schillersymphonie Beethovens in die Musikgeschichte eingehen.

* * *

Den Schritt von der vierten Symphonie zur fünften vollzog Beethoven, ohne die in der dritten gewonnene geistige Ebene zu verlassen. Auch die *c*moll-Symphonie ist „esoterische Programmusik“, d. h. besitzt ein Programm, das nicht — wie bei der Pastorale — ausgesprochen wird, sondern nur verschwiegen, heimlich, verborgen, gleichsam „zwischen den Zeilen“ vorhanden ist. Nur scheint es diesmal von Beethoven selbst und ohne Anschluß an eine dichterische Vorlage entworfen zu sein.

Seit Schindler Beethovens Randbemerkung zum ersten Satz: „So pocht das Schicksal an die Pforte“ überliefert, gilt die Symphonie allgemein als „Schicksalssymphonie“ und ist allezeit in diesem Sinne gedeutet worden. Seien wir indessen ehrlich: mit dem Schicksalsbegriff allein kann keine ernsthafte Deutung etwas anfangen. Selbst wenn wir Schicksal einseitig als eine stets nur widrige, feindliche Lebensmacht auffassen, gegen die der Mensch nicht anders als verzweifelt ankämpfen kann, so kommen wir damit höchstens dem ersten Satze ein wenig näher. Aber auch da muß man fragen — da zu jedem Kampfe zwei Parteien gehören —, wer kämpft gegen wen? Warum wird gekämpft? Was ist der Preis, um den gekämpft

wird? Wo ist bei Beethoven das Fatum, wo „der Mensch"? Denn daß lediglich das blinde Wüten jenes oder das Ringen dieses um ihrer selbst willen symbolisiert sein sollten, ist nicht wohl glaublich. Das wäre nicht verstanden worden. Einleuchtender ist die Annahme, Beethoven habe das Walten der Schicksalsmacht an einem besonderen, bestimmten Beispiel zeigen wollen, und zwar in einem Sinne, der alle vier Sätze nicht nur obenhin, sondern kraft eines logisch durchgeführten Gedankengangs verbindet. Erst dies entspräche dann wirklich der in der 3. und 4. Symphonie nachgewiesenen geistigen Haltung des großen Meisters.

Verfährt man auch hier in der Weise, daß man Beethovens Affektsprache mit der von ihm gewählten formalen Anlage in genaue Abhängigkeit bringt und an der Überzeugung festhält, daß die Musik haarscharf und mit unerbittlicher Logik den geistigen Gedankengang ausdrückt, so kommt man auf ein Programm, das von einer überwältigenden Klarheit der inneren Schau Zeugnis ablegt. Es sei mir erlaubt, es an dieser Stelle ebenfalls in Kürze zu entwickeln, wobei erneut die Machtlosigkeit bloßer Worterklärung gegenüber dem von ihr zu erfassenden Innerlichen betont sei. Es gibt eine Phantasie des Vorstellungslebens und eine Phantasie des Gefühlslebens. Nur wenn beide gleichzeitig tätig sind, tritt das innere Bild plastisch zutage.

Erster Satz. An der althergebrachten Vorstellung eines Kampfes feindlicher Prinzipe werden wir festhalten dürfen. Wer aber sind diese? Keine der mir bekannten Deutungen setzt sich mit dieser Frage auseinander. Beethoven stellt sie gleich am Anfang einander gegenüber, und ich benenne sie sofort so, wie sie meiner Auffassung nach im Verlauf zu nehmen sind. Wir haben zuerst das trotzige, brutale Hauptmotiv der Takte 1—5, das als Symbol der Tyrannengewalt zu gelten hat; zweitens den im *p* beginnenden Komplex der Takte 6ff., der zwar rhythmisch mit jenem verwandt ist, aber eine andere Bedeutung hat: die eines verhaltenen Aufbegehrens der von der Tyrannenmacht Unterdrückten. Das Folgende zeigt nämlich, daß Beethoven in diesem Satze den Daseinskampf eines von Gewalt bis zum Wahnsinn getriebenen Volkes hat darstellen wollen. Jedesmal, wenn die drohende musikalische Geste der Tyrannenwut (1—5, 22—24) erklungen, ächzen die Unterdrückten auf und versuchen eine Gegenwehr, die ihr Ziel zwar nie erreicht, aber mehrmals (so in 44ff.) bis zum gewaltigen Aufbäumen geht. Ein zweiter solcher Ansturm des Volkes war in Takt 58 vorüber. Ihn dämpft der Tyrann, indem er der drohend heranflutenden Menge seine Wächter entgegenstellt. Breitspurig und roh pflanzen sie sich auf (59—62). Läßt man dieses Bild gelten, dann ergibt sich für das *p* und dolce vorzutragende Seitenthema 63ff. das Bild einer schützenden, beruhigenden Geste, etwa der Mütter, die ihre furchtsamen Kinder mit zärtlichem Zuruf besänftigen[1]. Aus dem Zuruf entwickelt sich leidenschaftliche Ungeduld und drängende Sehnsucht (cresc., 84ff.) bis zum Erlösungsgedanken (94ff.): Ach, wären wir erst frei, alles wäre gut! Um diesen Preis willen wollen wir weiterkämpfen!

[1] Ich habe im Laufe der Studien die Überzeugung gewonnen, daß Beethoven überall, wo das Programm eine Unterscheidung des männlichen und weiblichen Prinzips notwendig macht, diesem Unterschied durch eine besondere Wahl der Instrumentation Rechnung trägt. Das weibliche Prinzip, im weiteren Sinne das Schwache, Ohnmächtige überhaupt, erscheint ihm im Klange der hohen Holzbläser. Diese Beobachtung wird vor allem die Sinndeutung des zweiten Satzes bestätigen.

Daß Tyrann und Volk mit dem gleichen Hiebmotiv, den klopfenden Achteln, auftreten, mag andeuten, daß der Tyrann aus dem Volke selbst hervorgegangen, gewissermaßen gleichen Blutes mit ihm ist. Indessen hält Beethoven streng an der Trennung beider Sinngebungen fest, und der Hörer wird gut tun, das ebenfalls zu beachten. Das Tyrannenmotiv bleibt auf unisone Tuttischläge beschränkt, während die Volkskampfmotive in allen Stimmen, Lagen und Schattierungen erscheinen können und in der Regel einen aufgelockerten Satz zeigen. Dort Unbeugsamkeit, brutaler Wille, hier Ratlosigkeit und Durcheinander. Mit beiden Gegensätzen arbeitet auch die Durchführung. Die freiheitliche Aufwallung, mit der der erste Teil schloß, wird mit einer neuen furchtbaren Drohung der Wächter beantwortet (125—128). Sie löst Trotz aus, der, dreimal mit ohnmächtigen Ansätzen beginnend, zu offener Empörung führt. Wie sich das zusammenrottet (158ff.), in Wut die Fäuste schüttelt (168ff.), wie die Henkersknechte mit breiten Schritten heraneilen (179ff.) und die Menge zurückdrängen, bis alles erschöpft am Boden liegt, wie zwei maßlose Drohungen erfolgen — die zweite (240ff.) unter Aufgebot der gesamten fühllosen Henkerschar —, diese Szenen mag Beethoven in voller Realistik vor seinem inneren Auge erblickt haben. Ja vielleicht liegt hierin überhaupt der Grund, warum diese Musik eine derart starke Überzeugungskraft in sich trägt, daß sie auch ohne Programm als Darstellung eines allgemeinen katastrophalen Vorgangs verstanden wird. Geist und Folgerichtigkeit des verschwiegenen Programms haben sich der Musik derart mitgeteilt, daß sein Wesen auch durch den Schleier der Anonymität hindurch wenn auch nicht erkannt, so doch geahnt wird.

Die Reprise bringt in Takt 268 die bekannte klagende Oboemelodie. Wie verständlich wird sie jetzt, im Rahmen unseres Programms, als Ausbruch äußerster Trostlosigkeit des gemarterten Volks! Neu ist ferner die Vorbereitung der Koda von 374 ab. Ein zweimaliges rasendes Rütteln der Menge an den Fesseln, jedesmal gefolgt von Alarmrufen der Tyrannenwächter (374—397), und es setzt ein förmliches Kesseltreiben der Widerspenstigen ein. Sie stieben mit winselnden Aufschreien auseinander (400ff.), man treibt sie zu Paaren, zu Gruppen (439ff.) mit Stößen und Schlägen, ohne die Jammerschreie (453, 461) zu beachten. Am Ende steht, ungebrochen, die Mannschaft der Henker, roh und breitspurig wie am Anfang! Völlig zusammengesunken liegt das Volk am Boden und weiß sich eins nur in dem Gedanken „Fluch dem Tyrannen!“

Zweiter Satz. Die Szene ist verändert zu denken, im Tempel etwa oder in der Kirche. Das Volk hat sich zusammengefunden und betet in kindlicher Demut zu Gott, daß er ihm einen Retter, einen Führer aus Schmach und Elend sende. Wir haben eine sorgfältig disponierte „Tempelszene“ vor uns, wie sie bei Gluck, Spontini und in andern tragischen Opern der Zeit zu finden ist. Der Affektsymbolik nach sind vier Sinngebungen zu unterscheiden:

1. das kantable Hauptthema als Gebetsausdruck (1ff.). Es ist doppelteilig. Dem ersten Teil (1—10), der den demütigen Anruf kennzeichnet (a), folgt ein zweiter (10—21), der die Inbrunst der Bitte steigert und auf Holzbläser und Streicher (Frauen, Männer) verteilt ist (b).
2. der fanfarenähnliche Ruf nach dem Retter (22ff., 71ff., 147ff.).
3. die dem jedesmaligen Gebet folgenden, gleichsam stummen Pausen der „Er-

wartung eines Himmelszeichens"; sie verbinden den Ausdruck verhaltenen, bangen Lauschens mit dem höchster innerer Spannung (38, 87, 123, 205).

4. kleinere Phrasen oder Gebilde, die als Ausdruck der „seelischen Ergebnisse" des Lauschens oder der Erwartung zu verstehen sind; so: Verzagen (132 bis 145), Erwartung und Zögern (157—166), Zögern und Gleichgiltigkeit (176—184), Hoffnung (213—218), Hoffnung und Zuversicht (230—242), Gewißheit des Erhörtwerdens (243—247).

Um den geradezu entwaffnenden Scharfsinn Beethovens in der nach diesen Gesichtspunkten vorgenommenen Anlage des Satzes hervortreten zu lassen, bringe ich die seelischen Symbolkomplexe, so wie sie aufeinander folgen, in eine bequeme Übersicht.

Plan der aufeinander folgenden Symbolkomplexe

A. Gebet a + b (1—22)	Ruf (22—37)	Lauschen (38—48)	
B. Gebet a + b (50—71)	Ruf (71—86)	Lauschen (87—97)	
C. Gebet a (98—106) Gebet a (107—114) Gebet a (115—121)		Lauschen (123ff.)	Verzagen (123—145)
D.	Ruf (147—56)		Erwartung, Zögern (157—166)
E. Gebet a (verändert, ironisiert) (167—176)			Zögern, Gleichgültigkeit (176—184)
F. Gebet a + b (185—204)		Lauschen und Beunruhigung (205—213)	Hoffnung (213—218)
G. Gebet b (219—229)			Hoffnung und Zuversicht (230—242) Gewißheit (243—247)

Die Lage, um die es sich hier im Verfolgen unseres Programms handelt, läßt sich am besten durch einen der ersten Themengruppe ($a + b$) untergelegten Text erklären. Er soll weder „Poesie" noch zum Singen bestimmt sein, sondern einfach die von Beethoven nach Art der alten „preghiere" erfaßten Stimmungsbestandteile erläutern helfen. Einer besonderen Rechtfertigung bedarf es dem musikalischen Leser gegenüber wohl nicht.

Andante con moto
a. Gebet (Männer)

p

Wir lie-gen vor dir, All-mächt'-ger, im Stau-be und flehn um Schutz zu

(Frauen)

p

dei-nem Thron, er - hör uns! Er - hör uns! Er - hör uns: Nei - ge, nei - ge

(Männer)

zu uns dein Ohr! Er - hör uns, er - hör uns und nei-ge dein Ohr, dein

b. Ruf
(Männer)

Ohr, dein Ohr! Ach sen-de, o Herr, den Hel-den voll Kraft, der aus

(Alle)

Not und Qual uns führ hin zu Heil und Sieg! Ach sen-de, o Herr, usw.

Nach dem wiederholten begeisterten Tuttiruf (32 ff.) beginnt eine geheimnisvolle Episode von mehreren Takten (38—48): in das erwartungsvolle Schweigen klingt der eben vernommene Gedanke („der aus Not und Qual uns führ'"). Da kein Himmelszeichen geschieht, rafft sich die Menge zu neuem Gebet auf (crescendo, Forteschläge, 47—49) und der Vorgang wiederholt sich (*B*) unter kaum merklicher Steigerung (Variation) des Gebetsteils (*a*), nur daß jetzt bereits Zeichen der Unruhe aufsteigen (Zittern in 76 ff., 80 ff.). Nunmehr, nach neuem Entschluß, das Gebet nicht aufzugeben, erfolgt (*C*) von 98 an ein dreimaliger Vortrag von *a*, jedesmal unter größerer Dringlichkeit, das drittemal (114 ff.) unter inbrünstiger Teilnahme des ganzen Volks. Wie mit erhobenen Händen verharrt es (121—23) und wartet auf das Wunder, das sich zeigen soll. Man hört nur banges Herzklopfen. Zwei aus der Menge beginnen zu murmeln; ist es Zweifeln, ist es Fragen? Unter den Frauen wird offene Enttäuschung wach (131—143). Wie ein kleinlicher Verzicht, von den Männern aufgenommen, klingt die abbrechende Stakkatofigur 143—45. Das Horn mahnt zu stolzer Besinnung. Aber der Heldenruf (*D*, 147—156) bleibt allen wie in der Kehle stecken. Horchend zwar, aber mißmutig und murrend steht die Mäunerschar, da sich noch immer nichts rührt. Jetzt wagen sich die Zweifler und Ungläubigen hervor: das Thema des Gebets, nach Moll gewandt, wird rhythmisch persifliert und wie eine Ironie vorgetragen (*E*). Beruhigend mischen sich Einzelstimmen hinein, so daß man sich — einer nach dem andern — zu einer letzten Gebetsanrufung entschließt. Das Hauptthema *a* erscheint in starkem Tutti (*F*, 185 ff.), aber nicht in voller Eintracht, sondern verschoben: die Zweifler gehen nur gezwungen mit! Auch in der beschwörenden Geste (192 ff.) geht man auseinander. Der Teil *b* erklingt noch einmal (*G*). Beim Più moto erhebt sich die Menge, da einer aufsteht und ein unendlich begütigendes Wort spricht (Fagott!). Einige Grollende (Figuren der Bratsche!) werden überhört, denn die Hoffnung hat gesiegt. Alles steht wieder mit erhobenen Armen, nochmals erklingt ein letztes „Neige dein Ohr zu uns", das mit dem überschwenglichen Vorhalt in 225 noch einmal alle überstandene Qual zusammenfaßt. Ein schwärmerisches Aufschauen der Frauen (230 ff.), ein Bekenntnis zur Kraft bei den Männern (235 ff.), und mit dem Ruf der Gewißheit, von Gott gehört worden zu sein, schließt die genial konzipierte Szene.

Dritter Satz. Auch hier sind drei seelische Komplexe symbolisch vertreten:
1. das quälende „Angstmotiv“ in den ersten vier Takten,
2. die schüchterne Frage „Wer wird unser Retter sein?“ des Volkes (5—8),
3. der Ruf eines aus dem Volke erstehenden Propheten, der den nahen Retter und Helden verkündet (19—26). Ihm ließe sich etwa folgender Text unterlegen:

Stark ist der Held, der uns er-wählt! Der uns be-freit, der Ret-ter naht!

Von diesen drei Punkten aus wird alles Weitere verständlich. Alle drei Komplexe spielen mannigfaltig in einander hinüber und erklären sich gegenseitig. Bemerkenswert ist die Kombination des „Wer wird unser Retter sein?“ mit dem Rhythmus des vorher vernommenen „Stark ist der Held“ in den Takten 101ff. Als ob auch hier ein leises Mißtrauen mitklänge!

Das Trio ist jetzt gedanklich auf Grund der Musik leicht deutbar. Beethoven entlastet den Hörer von den ungeheuren Spannungen des Vorangegangenen durch ein Stück Musik leichterer, spielerischer Art. Mir will scheinen, daß er hier habe andeuten wollen, wie einzelne aus dem Volke sich zum Retter berufen dünken und den Kampf mit dem Feind aufzunehmen wagen. Es sind rüstige Männer oder Jünglinge, die da, einer nach dem andern, vorstürmen. Aber schon nach 20 Takten sind sie mit ihrer Planlosigkeit und Hast am Ende. Sie versuchen es (162ff.) noch einmal, — unter welcher Verkennung des Ernstes der Lage, das besagen der Kontrapunkt der Bratsche und Klarinette in Takt 175ff. und die Fortsetzung, die den Kampf mit dem Degen als leichtes Spiel hinstellt. Blind stürmt man vor, prallt zurück, — es ist die Stelle, die Spohr weidlich entsetzte! — und beginnt nochmals. Den Erfolg schildert Beethoven voller Humor: wie die Salonhelden ihre Arbeit aufgeben (dim. bis *p* in Takt 201ff.) und sich auf Nimmerwiedersehen buchstäblich „aus dem Staube“ machen. Nicht bloße Fechtergewandtheit also wird siegen, sondern der große Held, der Mann der Kraft und des Seelenadels, wie ihn das Finale zeigen wird.

Diese mißlungene Kampfepisode ruft aufs neue Angst und Zweifel wach (238—246). Das Pizzikato der Takte 246ff. (Angst- und Fragemotiv) besagt, daß die allgemeine Mutlosigkeit bis zur Stumpfheit herabgesunken ist. Und in diesen stumpfgewordenen Herzen pulsen nun nochmals die Gedanken an das Durchlebte; lautlos, tonlos, empfindungslos zieht die Musik dahin: Angst, Retterruf, Prophetenverkündigung, — alles ist den Seelen gleichgültig geworden. Nur gegen Ende, bei Takt 319—324, klingt es wie ein dreimaliges kleinlautes „Käm' er doch bald!“

Mit dem Einsatz der Pauke auf dem Orgelpunkt in Takt 326 ist der tiefste Stand der Seelenverfassung erreicht. Alles ist wie tot. Aber der ersehnte Retter ersteht wirklich. Irgendeiner hat ihn zuerst gesehen. Denn plötzlich, nach Sekunden des Hindämmerns, ersteht das Leben wieder. Geheimnisvoll meldet sich das Angstmotiv, jetzt zum erstenmal in einer hohen Stimme. Aber es ist ein anderes geworden: es steht in *As*dur und klingt nicht mehr fatalistisch wie früher. Und es wandelt sich zusehends, verliert seine alte Gestalt immer mehr und wird nun —

es ist ein Wunder seelischer Gestaltdeutung — zu einem erwartungsvollen Freudenmotiv, das schließlich in der Höhe hängen bleibt und mit gewaltiger dynamischer Steigerung in die Apotheose des jetzt eintretenden wirklichen Helden überleitet.

Vierter Satz. Hier liegen keine Schwierigkeiten der Deutung mehr vor. Der Held und Retter erscheint im vollen Glanze des großen Menschen und Politikers, umjubelt und umspielt von den Tausenden, die ihn ersehnten. Hörnerrufe, die wie „Heil dem mächt'gen Herrn!" klingen (26ff.), Segenswünsche wie „Ewig blühe, ja ewig blühe" (64ff.) hört man, und die Freude derer, die jetzt ungestört wieder ihrer Art nachgehen können (45ff.). In der Durchführung interessiert noch die schöne Verknüpfung des Friedens- und Freudemotivs mit dem Motiv der Gerechtigkeit. Denn als solches wird man wohl das zum erstenmal in Takt 94 auftretende, später (115) von den Posaunen mächtig vorgetragene Doppelmotiv bezeichnen dürfen:

Nur unter dem Regiment der Gerechtigkeit entwickelt sich Glück und Frohsinn! Der oft, selbst von Spohr gelobte Einfall Beethovens, in diesen Triumphmarsch einen Teil des Scherzos einzuschieben, ist jetzt ebenfalls zwanglos deutbar. Die Zweifler und Mutlosen treten noch einmal, allerdings kleinlaut, auf den Plan. Aber die Oboe ruft ihnen zu „Der Retter ist da!", d. h. sie biegt das Prophetenmotiv in das frohlockende hohe *g* hinauf. Damit ist endgültig der Weg ins Freie gefunden.

Daß bei dieser Deutung der *c*moll-Symphonie alle im Laufe des 19. Jahrhunderts erhobenen grundsätzlichen oder bedingten Einwände gegen die Programmmusik wieder auftauchen werden, ist gewiß. Vor allem wird auch hier der ungläubige Laie nach einem „Beweis der Richtigkeit", nach dem „Warum gerade so und nicht anders?" fragen. Das wäre nur begreiflich, bedeutet aber eine ungerechtfertigte Zumutung. Den Beweis im Sinne eines mathematischen A = A könnte nur Beethoven selbst liefern. Wir dagegen können ihn nur indirekt führen, indem wir uns an das Letzte wenden, das uns beim Erfassen von Kunst übrig bleibt: an das innere Verstehen, das gleicherweise geistiger wie seelischer Natur ist.

Hermann Kretzschmar vergleicht einmal (Führer I, 1[4] S. 213) die Musik in ihrer Vieldeutigkeit mit einer algebraischen Formel, in die eine sehr beträchtliche Zahl verschiedener Größen eingesetzt werden kann. Das ist mißverständlich. Als algebraische Formel kann die Musik überhaupt nur aufgefaßt werden, wenn sie von vornherein als Teil einer Gleichung erscheint, auf deren linker Seite eben die Musik, auf deren rechter die Deutung steht. Eine bloße Formel, ohne Mitenthalten ihres Sinnes, ist ein Unding, eine Spielerei. Aber auch „Gleichung" dürfen wir in diesem Falle nicht sagen, sondern nur „Entsprechung", so etwa, wie in der analytischen Geometrie eine Zahlenformel einer Kurve entspricht. Eine Deutung kann der Musik immer nur „entsprechen". Zudem wird auch die Deutung nie eine einfache Größe, sondern gerade ebenso gliedhaft zusammengesetzt sein wie die musikalische Formel selbst. Falsch wäre ferner die Behauptung, die Glieder der musikalischen Formel könnten durch beliebig verschiedene Deutungsgrößen ersetzt werden. Der Grad der gegenseitigen Abhängigkeit und Bedingtheit der Glieder ist vielmehr auf beiden Seiten

derselbe. Ein Unlogisches auf der einen muß unbedingt ein Unlogisches auf der andern Seite nach sich ziehen. Versieht es die Deutung auch nur ein einzigesmal, so kann u. U. ihr ganzes Gebäude ins Wanken kommen.

Damit ist nicht gesagt, daß das Zutreffende der Deutung unbedingt in der Wahl gerade dieser oder jener sprachlich fixierten Bilder oder Vergleiche beruhte. Wenn oben z. B. vom Motiv der Tyrannengewalt, von Tyrannenwächtern, vom Handerheben, Murren, von Hoffnung, Angst, Aufraffen u. dgl. gesprochen wurde, so geschah es, weil diese Begriffe als Deutungsformeln die letztmögliche Kongruenz mit den entsprechenden Musikformeln ergeben. Wird statt ihrer ein anderer eingesetzt, so muß er sich als noch entsprechender ausweisen können. Und das gilt nicht nur für eine einzige Phrase und einen einzigen Begriff, sondern auch für das gesamte „Formelsystem" auf beiden Seiten. Ob die Entsprechung einer Musikphrase mit einer Deutungsphrase vollständig und einleuchtend ist, wird nicht von ihr allein, sondern von der gesamten Umgebung, ja vom ganzen Werke mitbestimmt, was soviel bedeutet, als daß alle und jede Zufallspsychologie zu verschwinden hat. Es wird, wie das schon oben ausgesprochen wurde, unser Bestreben sein müssen, immer tiefer in die Grundsätze einzudringen, nach denen Beethoven solche geheimnisvollen Entsprechungen konzipiert hat.

So wäre denn die *c*moll-Symphonie, sollte auch sie mit einem Worte bezeichnet werden, im Sinne unseres Programms als Symphonie der nationalen Erhebung anzusprechen. Daß sich ihr Schöpfer an eine dichterische Vorlage, etwa an ein Trauerspiel gehalten, glaube ich, wie schon erwähnt, nicht. Das tragische Problem der Symphonie ist zeitlos. Von Moses und Judas Maccabaeus an über Griechen- und Römertum hinweg bis zu den Volkshelden Tell und Gustav Adolf begegnet es uns immer wieder. Als ein Stück großer Zeitgeschichte hatte es Beethoven selbst erlebt: in der französischen Revolution. Und diese wohl ist es gewesen mit allen ihren Greueln, mit ihrer Verachtung der Menschenrechte, mit ihren verfehlten Hoffnungen, die hier in einem musikalischen Epos ihre Darstellung erfuhr. Wenn ein alter Gardist, wie Ulibischew erzählt, bei der ersten Pariser Aufführung der Symphonie im Jahre 1828 beim Beginn des Finales aufstand und in den Ruf ausbrach: „C'est l'empereur, vive l'empereur", so wird uns das mehr als eine schlecht beglaubigte Anekdote sein dürfen. Der Mann scheint in der Tat vom wahren Inhalt einen Hauch gespürt zu haben. Wir träfen den Sinn daher ebensogut, wenn wir sie „Revolutionssymphonie" benennen und in dem im Finale gezeichneten Helden jenen Bonaparte sehen, den Beethoven — wie ich im Beethovenjahrbuch ausgeführt — mit der Eroica zwar mit einer Widmung erfreuen, aber nicht als unmittelbaren Gegenstand der Dichtung betrachtet wissen wollte. Diese Tatsache, sollte sie weiterhin Stützen finden, würde unsere innere Einstellung zu beiden Symphonien ganz erheblich beeinflussen, und das vage „Per aspera ad astra" in der *c*moll-Symphonie würde, umgedeutet in das Bild des Existenzkampfes eines Volkes, das einen Führer sucht und endlich findet, sich in ein Sinnbild verwandeln, das gerade uns Deutschen der Gegenwart in voller Tageshelle entgegenleuchtet.

Arnold Schering:

"Zu Beethovens Violinsonaten"

In: Zeitschrift für Musik 103.2 (1936)

S. 1041 - 1048
(Sonate a-moll, op. 23)

S. 1307 - 1318
(Sonate F-Dur, op. 24)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

103. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1936 HEFT 9

Zu Beethovens Violinſonaten.

Von Arnold Schering, Berlin.

Auf Grund eingehender Analyſe konnten vor nicht langer Zeit die poetiſchen Vorlagen zu dreien der von Beethoven vorhandenen zehn Violinſonaten feſtgeſtellt werden.[1] Für die Kreutzerſonate op. 47 haben Strophen aus Taſſos „Befreitem Jeruſalem", für die c-moll-Sonate op. 30 Nr. 2 Szenen aus Goethes „Werther", für die G-dur-Sonate op. 96 ſolche aus deſſen „Triumph der Empfindſamkeit" als Anregung gedient. Nunmehr iſt es möglich, weitere dieſer Sonaten auf die ihnen zugrunde liegenden Poeſien zurückzuführen. Ich beginne mit der Sonate a-moll, op. 23.

Die Sonate a-moll, op. 23.

Goethes „Erwin und Elmire", das zu dieſer Sonate die Anregung gegeben hat, iſt in zwei Faſſungen vorhanden. Einmal als „Schauſpiel mit Geſang" (erſchienen 1775 in Jacobis „Iris"), dann — erheblich verändert — als verſifiziertes „Singſpiel" (aus dem Jahre 1788)[2]. Beethoven hat die Schauſpielfaſſung benutzt. Damit erweitert ſich der Kreis der vielen, die ſich der Kompoſition dieſer Dichtung zugewandt, um einen neuen erlauchten Namen.[3]

Der poetiſche Inhalt der drei Sonatenſätze iſt dieſer:

1. Satz. Preſto. Lied des Bernardo „Hin iſt hin" und anſchließender Dialog mit Elmire.
2. Satz. Andante scherzoso. Fortſetzung der Szene. Elmire: „Ein Veilchen auf der Wieſe ſtand".
3. Satz. Allegro molto. Szene „Zwiſchen Felſen eine Hütte, davor ein Garten". Erwins Lied „Ihr verblühet, ſüße Roſen" mit den Schlußverſen „Inneres Wühlen ewig zu fühlen".

Erſter Satz: Preſto, $^6/_8$.

Elmire iſt unglücklich in dem Gedanken, durch ihr kaltes Betragen den geliebten Erwin in die Fremde getrieben zu haben. Der alte, vertraute Bernardo ſucht ſie zunächſt in ihrer Verzweifelung zu beſtärken, um das gequälte Mädchenherz ſpäter um ſo ſicherer dem Gelieb-

[1] Vgl. des Verfaſſers „Beethoven und die Dichtung", Berlin 1936, wo ausführlich auf das geheime Schaffensprinzip des Meiſters eingegangen iſt.

[2] Literatur darüber bei Goedeke, Grundriß zur Geſchichte der deutſchen Dichtung, IV, 3 (III. Aufl.), S. 128 ff., auch mit Angabe älterer Kompoſitionen.

[3] Die Skizzen im Notierungsbuch F 91 der Preußiſchen Staatsbibliothek Berlin ſind jetzt — in moderner typographiſcher Wiedergabe — leicht zugänglich bei K. L. Mikulicz, Ein Notierungsbuch von Beethoven, Leipzig 1927.

ten zurückzugewinnen. Dieſen Zweck verfolgt ſein Lied „Hin iſt hin“, dem Goethe die Form einer da capo-Arie mitgegeben hat:

Hin iſt hin,
Und tot iſt tot!
Spare die vergeb'ne Not,
Wirſt ihn nicht dem Grab entzieh'n.
Tot iſt tot,
Und hin iſt hin!

Verweine nicht die ſchönſten Zeiten;
Ich wett': ich freie dir den zweiten,
Jung, ſchön und reich; keine Gefahr!
Wie manche trüge keine Bedenken,
Dem andern Herz und Hand zu ſchenken,
So würdig auch der erſte war!
Hin iſt hin uſw.

Dieſe Verſe gehen reſtlos im erſten Teile der Sonate (bis zum Wiederholungszeichen) auf. Für die Durchführung kommt der anſchließende kleine Proſadialog Bernardos und Elmires in Betracht. Eine ſolche Aufteilung überraſcht, iſt aber, wie ſich feſtſtellen läßt, in ähnlicher Weiſe in vielen, auch ſpäteren Werken Beethovens nachzuweiſen. Er liebte es, das Weſentliche einer Szene bereits im erſten Sonatenteil zu erſchöpfen, um mit Beginn der Durchführung deren Schluß oder die dramatiſche Weiterſpinnung zu entwickeln. Um die Kongruenz zwiſchen dem Gedicht und den muſikaliſchen Einfällen ans Licht zu ſtellen, textiere ich die entſcheidenden thematiſchen Gedanken, in der Vorausſetzung, daß der Leſer die Einſicht beherzige, ſolche Textierung ſei n i c h t zum wirklichen Singen beſtimmt, ſondern gelte einzig und allein dem Nachweis, wie Beethoven den S i n n der Rede aufgefangen und gegliedert hat.

Presto
[1] Hin iſt hin, und tot iſt tot! Spa - re die ver - geb - ne Not! [13] Wirſt ihn nicht dem Grab ent-ziehn. [24] Tot iſt tot, und hin iſt hin! [30] Ver-wei - ne nicht die ſchön - ſten Zei - ten; ich wett': ich frei - e dir den zwei - ten, [46] jung, ſchön und reich; kei - ne Ge- fahr! Wie man - che trü - ge kei - ne Be - den - ken, [54] dem an - dern Herz und Hand zu ſchen - ken, ſo wür-dig auch der er - ſte war!

Iſt die erſte Überraſchung des Leſers ob des Merkwürdigen dieſer Kongruenz überwunden, ſo gehe er den Sinnentſprechungen von Wort und Tonphraſe im einzelnen nach. Man bemerkt, daß j e d e m Satze des Gedichts ein neuer thematiſcher Gedanke entſpricht, der deſſen Inhalt auffängt. Es k a n n kein Zufall ſein, daß die auf bloße Ausrufe und kurze Anreden geſtellten erſten ſechs Gedichtzeilen ſich in dem analogiſchen kurz angebundenen Motivleben der erſten 29 Takte ſpiegeln. Es k a n n kein Zufall ſein, daß das Mittelglied

der da capo-Arie („Verweine nicht"), in dem sich Verse und Stimmung ändern, gerade mit dem kantablen Seitenthema beginnt und gleichsam in freundlichem Unterhaltungston gegeben wird. Das muß ebenso vorbedacht sein wie das schelmische Imitieren bei „jung, schön und reich", wie dessen Fortsetzung und die abfallende Schlußwendung „So würdig auch der erste war", in der das betont Nebensächliche, aber auch das Wort „erste" Ausdruck erfährt.

Die Wahl der a-moll-Tonart ist nicht nebensächlich. Sie vertritt bei Beethoven jedesmal den Gemütszustand des Unbefriedigten, der inneren Unruhe, und zwar mit dem Unterton des vergeblich dagegen Ankämpfens. Bernardo meint es mit „Tot ist tot" nicht wirklich tragisch, sondern will Elmire mit seinem Gesang klugerweise nur tiefer in ihr töricht verschuldetes Seelenleid stürzen. Darum klingt aus seiner Musik — ausgenommen das Fortissimo in 58 ff., mit dem die vorangehenden Worte kräftig unterstrichen werden — nichts Gewaltsames. Der Grundton ist ein Mittelding von Ernst und verstellter Ironie, genau so, wie Goethe es für den Augenblick der Szene fordert.

Nunmehr schaue man in die Durchführung des Sonatensatzes! Es bedarf keiner sonderlichen Schärfung des inneren Ohres, um zu erkennen, daß nach dem Wiederholungszeichen[4] etwas Neues beginnt. Die Musik nimmt den Charakter eines erregten Dialogs, eines Streits oder Zanks an. Heftig fahren Klavier und Violine aufeinander los. Dazwischen eine zarte, aber unbefriedigend drängende Episode (88—97). Dann hilfloses, weinerliches Klagen, das verzweifelt in einen seufzenden Halt mündet (124—139). Schließlich ein ganz neues a-moll-Thema (140 ff.), mit dem — erst entschlußkräftig, dann (160) quälend nach oben treibend — die Durchführung sich vollendet. Das alles ist in dem Zwiegespräch enthalten, das Goethe unmittelbar nach Bernardos anzüglichem Lied zwischen diesem und Elmire führen läßt. Elmire, verletzt durch die ungewohnt freie Rede des Alten, braust auf:

Elmire: Ich erkenne Dich nicht, Bernardo. Es fällt mir von den Augen wie ein Schleier. So hab' ich Dich noch nie gesehen. Oder bist Du betrunken? So geh und laß Deinen Rausch bei einem Kammermädchen aus.

Bernardo: Mir das, Fräulein?

Elmire: Du siehst, ich möchte Dich verteidigen. Bist Du nicht der Mann, der in meiner ersten Jugend mir das Herz zu besser'n Empfindungen öffnete . . . ? Du kommst, meines Schmerzes zu spotten, ohngefähr wie ein reicher, wollüstiger Esel seine Gemeinsprüche bei so einer Gelegenheit auskramen würde.

Bernardo: Soll ich Sie verderben? Soll ich Ihnen mit leerer Hoffnung schmeicheln? Handl' ich nicht nach meinem Gewissen, wenn ich Sie auf alle Weise zu bewegen suche, sich dem Schicksale zu ergeben?

Elmire: Wenn Ihr nur begreifen könntet, daß das gar nicht angeht! Schmerzenvolle Erinnerung, du bist das Labsal meiner Seele. Wäre er [Erwin] nicht so sittsam, so gut, so demütig gewesen, ich hätte ihn nicht so geliebt, und er wäre nicht unglücklich . . .; doch immer fällt's über mich, unerwartet fällt's über mich in dem Augenblick, da ich mich sehnlichst entschuldigen möchte! Ich habe ihn gepeinigt, ich habe ihn unglücklich gemacht.

Bernardo: Wenn das so fortgeht, will ich mich empfehlen. Das ist nicht auszusteh'n, wie Sie sich selbst quälen!

Elmire: Und ihn, ich hab' ihn nicht gequält? Habe nicht durch eitle, leichtsinnige Launen ihm den tiefsten Verdruß in die Seele gegraben? Wie er mir die zwei Pfirschen brachte, . . . er brachte mir sie, mir klopfte das Herz, ich fühlte, was er mir zu geben glaubte, was er mir gab. Und doch hatte ich Leichtsinn genug, nicht Leichtsinn, Bosheit! auch das drückt's nicht aus! Gott weiß, was ich wollte — ich präsentierte sie an die gegenwärtige Gesellschaft. Ich sah ihn zurückweichen, erblassen: ich hatte sein Herz mit Füßen getreten.

Bernardo: Er hatte so ein Liedchen, mein Fräulein; ein Liedchen, das er wohl in so einem Augenblick dichtete.

Elmire: Erinnerst Du mich daran! Schwebt mir's nicht immer vor Seel' und Sinn! Sing' ich's nicht den ganzen Tag? Und jedesmal, da ich's ende, ist mir's, als hätt' ich einen Gifttrank eingesogen. [Sie singt das Lied „Ein Veilchen auf der Wiese stand".]

[4] Der Takt unter dem Zeichen 2 sei als der 72ste weitergezählt, sodaß beim zweiten Wiederholungszeichen (*fp*) mit 76 begonnen wird.

Mit dem Übergang zur Proſa entfiel natürlich für Beethoven die Nötigung, ſich an die Wortfaſſung zu binden. Was ihn von jetzt an feſſelt, iſt die Wiedergabe des erregten Dialogs. Er wählt dazu diejenigen Sätze zur Anknüpfung, die Entſcheidendes über den Fortgang ausſagen, und drängt ſie in die muſikaliſch knappſte Form. „Abgeriſſene Sätze, zu einem Ganzen gebracht", — ſo hat er ſelbſt einmal dieſe ſeine Technik der Muſikaliſierung poetiſcher Inhalte genannt.[5] Der Parallelismus der Hauptgedanken erhellt aus folgender Gegenüberſtellung.

Takte	Muſik	Dichtung
72—79	Das heftig erregte „Hin iſt hin!" (Hauptthema) als Grund des folgenden Wortwechſels.	Elmire: Ich erkenne Dich nicht, Bernardo . . . So hab' ich Dich noch nie geſehen.
80—87	Ereifern der Gegner; zornig entrüſtetes Losbrechen von Rede und Gegenrede (*ff*, ſchärfſte Akzente, staccato).	Oder biſt Du betrunken? So geh und laß Deinen Rauſch bei einem Kammermädchen aus. Bernardo: Mir das, Fräulein.
88—96	Empfindungsvoll geſchwellte Melodie in der Violine.	Elmire: Biſt Du nicht der Mann, der in meiner Jugend mir das Herz zu beſſern Empfindungen öffnete?
97—114	Erneute Meinungsverſchiedenheiten mit gegenſeitigem „ins Wort fallen". Wie rechthaberiſch: Sforzati auf den Anfangstönen des Motivs und dreimal 3 Engführungen desſelben.	Elmire: Du kommſt, meines Schmerzes zu ſpotten, ohngefähr wie ein reicher, wollüſtiger Eſel . . . [wie oben]. Bernardo: Soll ich Sie verderben? Soll ich Ihnen mit leerer Hoffnung ſchmeicheln? Handl' ich nicht nach meinem Gewiſſen . . .?
114—124	Höhepunkt des Wortgefechts: gegenſeitiges Aufſtacheln mit hitziger Rede und Widerrede (*ff*).	Elmire: Wenn Ihr nur begreifen könntet, daß das nicht angeht!
124—139	Plötzliche Anwandlung des Kleinmuts, wie leiſes Dahinweinen; verzweifeltes Hinauftreiben des Affekts und Schluß auf ſchmerzlicher Frage (Fermate).	Schmerzenvolle Erinnerung, du biſt das Labſal meiner Seele.
140—155 156—167	Einlenken in eine zwar unruhvolle, doch zärtliche Melodie (wieder in a-moll), die ſich nach B-dur wendet, aber im Verlauf (160 ff.) immer ängſtlicher ausgreift und ſchließlich, ohne einen ſeeliſchen Ausweg zu finden, in das Hauptthema („Hin iſt hin") zurückfällt.	Wäre er nicht ſo ſittſam, ſo gut, ſo demütig geweſen, ich hätte ihn nicht ſo geliebt, und er wäre nicht unglücklich . . . Doch immer fällt's über mich . . . ich habe ihn gepeinigt, ich habe ihn unglücklich gemacht. Bernardo: Wenn das ſo fortgeht, will ich mich empfehlen. Das iſt nicht auszuſteh'n, wie Sie ſich quälen.
168 ff.	Repriſe. Koda (nach dem Wiederholungszeichen). Aufnehmen des Nebengedankens aus der Durchführung, jetzt in d-moll. Auch diesmal wird kein Ausweg gefunden, ſondern reſigniert geſchloſſen (cresc. *p*, ritard. *pp*). Das Hauptthema, ſchroff, unwirſch und in letzter Tonſtärke, beſiegelt den Dialog, etwa im Sinne von: „Hin iſt hin und tot iſt —, iſt — tot!" – | 𝄐 ||	Elmire: Und ihn, ich hab' ihn nicht gequält? Habe nicht . . . ihm den tiefſten Verdruß in die Seele gegraben? . . . Und doch hatte ich Leichtſinn genug, nicht Leichtſinn, Bosheit! . . . ich hatte ſein Herz mit Füßen getreten.

So aufgefaßt ergänzt die Durchführung das in Bernardos Lied gezeichnete Stimmungsbild zu einer lebendigen Szene. Daß man dieſe mit dem inneren Auge leibhaftig erſchaue, ſo etwa, als ſei die Muſik nur ſzeniſche Begleitmuſik, iſt ſelbſtverſtändlich nicht Vorausſetzung. Denn nicht der reale Bühnenvorgang als ſolcher iſt zu Muſik geworden, ſondern nur ſein geiſtiger

[5] Vgl. Beethoven und die Dichtung, S. 133.

Motivgehalt, geſchaut durch das Transparent der Goetheſchen Wortgebilde. Das große, bei Beethoven in jedem Falle immer neue Wunder liegt darin, daß derlei feine, der poetiſchen Logik unterſtellte Sinnbeziehungen mühelos der gebundenen Form der Sonate eingeprägt werden konnten, daß bei aller Rückſicht auf die überlieferten muſikaliſchen Denkformen auch verwickelte Sinnbeziehungen verſtändliche Muſikſymbole erhielten.

Zweiter Satz: Andante scherzoso, più Allegretto, $^2/_4$.

Daß auch Beethoven Goethes unſterbliches Lied vom Veilchen in Muſik geſetzt, 15 Jahre nach dem Entſtehen der Mozartſchen Kompoſition (1785, gedruckt 1789), wird keine geringe Überraſchung bedeuten. Völlig unabhängig freilich von dem Gebilde des älteren Meiſters ſteht Beethovens Inſtrumentalſatz da, an Genialität jenem nicht unterlegen. Nur wird man bei einem Vergleich die anderen Gegebenheiten berückſichtigen müſſen, die für Beethovens Konzeption entſcheidend waren. Obwohl auch bei ihm das Liedmäßige unverkennbar vorherrſcht, ja das Weſentliche der Thematik, wie ſich zeigen wird, wortgezeugt iſt, ſollte das Ganze doch kein Geſang, ſondern ein Sonatenſatz, d. h. ein inſtrumentales Gebilde werden, das ſeine Form ohne Kommentar aus ſich ſelbſt zu rechtfertigen hatte. Infolgedeſſen iſt, wie nicht anders denkbar, der poetiſche Inhalt der drei Strophen, nachdem er jedesmal rhetoriſch und tonſymboliſch feſtgelegt, durch ein liebenswürdiges inſtrumentaliſches Geſtenweſen weiter ausgeſponnen. Wie dies grundſätzlich bei Beethoven geſchieht, habe ich in früheren Analyſen ſo oft nachweiſen und erläutern können, daß es weiterer Erörterungen an dieſer Stelle nicht bedarf. Vielleicht gibt es innerhalb der Beethovenſchen Frühzeit keine Kompoſition, die die ihm eigentümliche Art des Umſchaffens poetiſcher Vorlagen in Inſtrumentalformen klarer und einleuchtender enthüllte wie dieſes Scherzo-Andante über das „Veilchen". Wer ſich einmal bewußt geworden, mit welcher entwaffnenden Logik Beethoven die Spiegelung der Dichtung vorgenommen hat, wird jeden Zweifel an der Giltigkeit ſeines Schaffensprinzips verlieren.

Der Satz zeigt eine Art freier Sonatenform mit Themengruppen, Durchführung und Repriſe. Der erſte Teil umſchließt die beiden erſten Gedichtſtrophen, die Durchführung die dritte, in der die kleine Kataſtrophe geſchildert wird. Jeder der Teile hat gemäß den wechſelnden Bildern der Verſe motiviſch ſelbſtändige Untergliederung. Vor Beginn der Repriſe iſt der Inhalt erledigt.

Takt 1—32: Hauptthema. Mit dem Lieblichen, Beſcheidenen, blümchenhaft Selbſtgenügſamen iſt zugleich der Ausdruck des anmutig Scherzenden getroffen.

Takt 33—51: Erſtes Seitenthema (Fugato). Die munter daherträllernde Schäferin erſcheint: kokette Schnörkel und fröhlich hüpfende Sechzehntel. Bei jedem Themeneinſatz ſcheint ſie näher zu kommen; Terzenparallelen mit wechſelnden *p* und *f* als Symbol ſüßen Singens.

Takt 52—87: Zweites Seitenthema. Rede des Veilchens. Satz für Satz wiederum zierlich und auf das „Kleine" abgeſtimmt (Charakteriſtik der punktierten Sechzehntel). Das „abgepflückt" und „matt gedrückt" erwartungsvoll ſtockend, der Abgeſang („Ach, nur ein Viertelſtündchen") zärtlich koſend.[6]

Takt 88—95: Durchführung. Nach den in fremder Tonart geſeufzten „Achs" des Veilchens das Bild des ahnungslos mit kräftigen Schritten nahenden Mädchens (das Schäferinthema in Engführung und jetzt forte!).

Takt 96—123: Die Wendung zur Fermate als Andeutung des bedauerlich Unvorhergeſehenen, Spannenden; das Nächſte als Symboliſierung des Rückſichtsloſen, des „Ertretens": beſtändige Engführungen mit Sforzati auf leichter Taktzeit und ſchneidenden übermäßigen Sekunden. In der nach Moll gewandten Pianoepiſode (103—111) das traurige Sichneigen der Blume und (111 ff.) ihr in verhauchende Seufzer gekleidetes Dahinſterben.

Takt 124 bis Schluß: Wiederholung des erſten Teils mit Rückwendung zur Grundtonart.

[6] Die inſtrumentaliſche Form der Takte 68—69, 72—73, 79, 83 läßt ſich natürlich, wie auch ſchon Takt 33, leicht auf eine vokale Urform zurückführen. Für ſolche primären vokaliſchen Urformen Beethovenſcher Themen, die nachträglich eine „Inſtrumentaliſierung" erfuhren, hoffe ich an anderer Stelle reiche Belege zu bringen.

Dritter Satz: Allegro molto, ²/₂.

Das Allegro molto birgt den Inhalt der ſchönen Strophen Erwins „Ihr verblühet, ſüße Roſen“ und der dem Proſadialog unmittelbar folgenden acht Kurzzeilen „Inneres Wühlen“. Bei Goethe ſteht:

Zwiſchen Felſen eine Hütte, davor ein Garten. Erwin, im Garten arbeitend. Er bleibt vor einem Roſenſtock ſtehen, an dem die Blumen ſchon abfallen.

Unter der Geſtalt eines Eremiten verbringt Erwin, durch die vermeintliche Herzenskälte der geliebten Elmire verſtoßen, trauernd ſeine Tage in Einſamkeit. Hoffnungsloſigkeit, ſchmerzlich-ſüßes Erinnern und wilde Qual durchkreuzen ſein Inneres, während er die ſich entblätternden Roſen betrachtet. Zeile um Zeile folgt Beethoven dem Dichter und gibt eine Muſik, die dem poetiſchen Seelenbilde in denkbar überzeugender Weiſe gerecht wird. Wie ſo oft, wenn ein „ſtehender“ Affekt — hier wehmutsvolle Entſagung — zum Ausdruck gebracht werden ſollte, hat er auch hier die Melodie zur erſten Strophe immer wiederkehren laſſen, d. h. die Rondoform gewählt. Sie wird zum poetiſchen Spiegel der immer von neuem zum Ausgangspunkt zurücklenkenden Gedanken des erſchütternden Gemüts. Wiederum ſei der Aufbau der Muſik der Dichtung gegenübergeſtellt.

Muſik	Takte	Dichtung	
Thema (a-moll)	1—8	(Vorſpiel der Hauptmelodie)	
(1—20)	9—20	1. Strophe:	Ihr verblühet, ſüße Roſen, Meine Liebe trug euch nicht, Blühtet, ach, dem Hoffnungsloſen, Dem der Gram die Seele bricht.
I. Zwiſchenſatz . . .	a) 21—42	2. Strophe:	Jener Tage denk' ich traurend,
(21—53)	b) 43—53	. . . . .	Als ich, Engel, an Dir hing;
Thema (a-moll)	54—73	(1. Strophe:	Ihr verblühet . . .)
II. Zwiſchenſatz . . .	74—93	2. Strophe:	Auf das erſte Knöſpchen laurend, Früh zu meinem Garten ging,
Thema (a-moll)	94—113	(1. Strophe:	Ihr verblühet . . .)
III. Zwiſchenſatz . . . (114—203)	a) 114—177	3. Strophe:	Alle Blüten, alle Früchte Noch zu Deinen Füßen trug, Und vor Deinem Angeſichte Hoffnungsvoll die Seele ſchlug.
	b) 178—203	(Nachſpiel)	
Thema (a-moll)	204—223	(1. Strophe:	Ihr verblühet . . .)
IV. Zwiſchenſatz . . .	223—248	Schlußverſe:	Inneres Wühlen — Ewig zu fühlen; Immer Verlangen — Nimmer erlangen; Fliehen und ſtreben — Sterben und leben, Hölliſche Qual, — Endig' einmal!
Wiederholung der Zwiſchenſätze			
Ia	249—267	. . . . .	(Jener Tage denk' ich traurend)
II	268—275	. . . . .	(Auf das erſte Knöſpchen laurend)
III	276—303	. . . . .	(Alle Blüten, alle Früchte . . .)
Thema (a-moll)	304—332	(1. Strophe:	Ihr verblühet . . .)
Nachſpiel aus I, b . . .	. . . .	. . . . .	(Als ich, Engel, an Dir hing).

Hierzu einige Erläuterungen. Das fünfmal als Refrain erſcheinende Thema bleibt faſt durchweg, auch tonartlich, das gleiche:

p cresc. sf
(Ihr ver - blü - het, ſü - ße Ro - ſen, mei - ne Lie - be trug euch nicht, blüh - tet, ach!

p cresc. f
dem Hoff-nungs-lo - ſen dem der Gram die See - le bricht.)

Im Original beſitzt die Melodie noch ein Auftaktsviertel (e), das indeſſen als nachträglicher Zuſatz zu gelten hat.[8] Daß ihr ſprechende Merkmale der Hoffnungsloſigkeit, des Grams, der Unraſt, unbefriedigten Drängens eingeprägt ſind, wird kein Muſikaliſcher leugnen. Das Grundethos der a-moll-Tonart erſcheint in abſtrichloſer Reinheit. Mit dem Auftakt zu 21 beginnt der 1. Zwiſchenſatz. Die mit Crescendo nach oben drängenden Achtelfiguren in C-dur ſcheinen ein Ermannen anzukündigen. Aber ſchon bricht der Zug auf dem Spitzenton e ab (25) und mündet in drei heftig auseinanderfahrende Geſten auf verminderten Septimenakkorden, entſprechend der Verzweifelung in den Worten „Jener Tage denk' ich traurend". Von dieſen Phraſen bleibt nur das gepreßte Vorhaltmotiv (35 ff.) übrig, mit dem (43) e-moll erreicht wird. Die Zeile „Als ich, Engel, an dir hing" erſcheint in zärtlich tändelndem Hin und Her der beiden Oberſtimmen (43 ff.).[9] Am Ende ein troſtlos ſchmachtender Seufzer der Violine (Adagio), den das Klavier auf der Stelle wiederholt. Das Ausſetzen der Begleitung verſinnlicht die Leere und Einſamkeit des Betroffenen, der Echoeffekt im Klavier die räumliche Umgebung: Goethe läßt das Ganze ſich „zwiſchen Felſen" abſpielen! Mithin: eine Fülle liebenswürdiger Einfälle hat die Situation aus Beethovens Phantaſie hervorgelockt, ohne die formende Hand auch nur einen Augenblick in Verlegenheit zu ſetzen.

Aus dem nächſten freundlichen A-dur-Zwiſchenſätzchen (74—89) ſpricht die heimliche Erwartung, die das „Lauren" auf das erſte Knöſpchen und die damit verbundene Überraſchung (cresc., Fermaten) begleitete. Der Eindruck iſt der ſchüchternen Stammelns. Schon der allererſte Entwurf[10] zeigt, daß die Stelle im Sinne artikulierten Sprechens (ſyllabiſch!) unmittelbar auf die Goetheſchen Worte erfunden wurde:

Auf das er - ſte Knösp-chen lau - rend, früh zu mei - nem Gar - ten ging.

Bei der Überführung ins Inſtrumentaliſche iſt daraus — nicht ohne mehrfache Anſätze — die endgültige kleine Epiſode mit dem ſentimentalen Schluß (90—93) erwachſen.[11] Der Gedanke, daß dieſes Entzücken leider der Vergangenheit angehört, treibt die Seele aufs neue in die trübe Stimmung des Augenblicks (Wiederholung des Themas).

Die folgende dritte Strophe („Alle Blüten, alle Früchte") läßt Stunden ſeliger Unbekümmertheit in der Erinnerung aufſteigen. Breite, ruhevolle Melodik in der paſtoralen „Freundlichkeitstonart" F-dur:[12]

(114)

Al - le Blü - ten, al - le Früch - te noch zu dei - nen Fü - ßen trug,

und vor dei - nem An - ge - ſich - te Hoff - nungs-voll die See - le ſchlug.

---

[8] Schon P. Mies, Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis ſeines Stiles, Leipzig 1925, S. 8 f., hat feſtgeſtellt, daß Beethoven mehrfach auftaktlos in der Höhe beginnende Melodien nachträglich mit einer tieferen Auftaktnote verſah. Die Urſchrift im Skizzenbuch F 91, deren Charakter in der Ausgabe Mikulicz nur unvollkommen wiederzugeben war, beſtätigt, daß der Meiſter in unſerem Falle tatſächlich über den Auftakt im Zweifel geweſen iſt. Gleich am Anfang iſt die Note *e* ausgeſtrichen, dann wieder zugeſetzt, und auf Zeile 7 und 8 erſcheint das Thema zweimal auftaktlos! Es iſt bezeichnend für die Tragweite unſerer Deutung, daß der Fall ſich auch von der Seite der poetiſchen Vorlage her klären läßt.

[9] Erſter Entwurf dazu im Skizzenbuch S. 10, Zeile 7.

[10] Skizzenbuch, S. 8, Zeile 5.

[11] Ebenda, S. 9, 10, 11, 12.

[12] Auch hier wieder der Zuſatz einer tieferen dominantiſchen Auftaktnote! (Im obigen Beiſpiel weggelaſſen.)

In Wirklichkeit ein langſamer Mittelſatz, der ebenſogut folgendermaßen hätte notiert werden können:

Das Drängende des a-moll-Hauptthemas iſt auf Augenblicke vergeſſen, ſonnige Heiterkeit breitet ſich aus. Nur, daß auch dieſes Gefühl ein kurzer Lichtblick bleiben muß (178—189)! Schwere Seufzer mit verhallenden Achs (190—202) ziehen das Gemüt in die Troſtloſigkeit des Anfangs zurück.

Nun aber, als ob ein gewaltſamer Ausweg geſucht werden müßte, lodert Erwins Leidenſchaft hell auf: „Inneres Wühlen ewig zu fühlen . . .“ (223 ff.). Die Muſik ſchlägt hart und rückſichtslos drein, zunächſt im Forte, dann mit heftiger rhythmiſcher Steigerung im Fortiſſimo: das Bild eines erſchütternden Affektausbruchs, überraſchend genau der Goetheſchen Dichtung nachgezeichnet, bisher jedoch völlig unerklärbar.

Von unbegreiflicher Genialität, wie der Meiſter dann noch einmal die kurzen Augenblicksbilder von früher einer freundlichen Viſion gleich vorübergleiten läßt, zum Teil nur angedeutet und faſt unvermittelt nebeneinandergeſtellt, — wie alsdann das Hauptthema zum letztenmale hereinſtürzt, ſich zu höchſter Kraft entwickelt, und ſchließlich das Ganze (getreu dem ſentimentaliſchen Charakter Erwins) in die wehmütigen Tändelmotive der 6. Gedichtszeile abſinkt, mit denen des Satz verzichtend zu Ende geht. —

Die Skizzen (a. a. O., S. 2—13) belegen, daß Beethoven die drei Sätze der Sonate in unmittelbarer Folge konzipiert hat. So eng hängen die Entwürfe miteinander zuſammen, ja durchdringen ſich geradezu, daß die Annahme, hier ſei mit feuriger Begeiſterung unter dem bezwingenden Eindruck der Goetheſchen Librettoſzenen gearbeitet worden, unabweisbar iſt. Dennoch hat ſich die Sonate nie hervorſtechender Beliebtheit erfreut und iſt (wie gelegentlich Ferd. Ries hervorhebt) ſchon zu Beethovens Lebzeiten ſelten gehört worden. Deiters-Riemann (Biographie II, S. 246) ſagen ihr „eine gewiſſe Trockenheit, Farbloſigkeit, ein Zerbröckeln in kurze Einſchnitte“ nach; insbeſondere fehle dem erſten Satze die blühende Melodik und der kühne Schwung großer Linien. Dem wird nicht ganz widerſprochen werden können. Die Urſache möchte in der P r o g r a m m w a h l dieſes Satzes zu ſuchen ſein. Prüft man nämlich das Lied Bernardos „Hin iſt hin“, das im Grunde ironiſch gemeint iſt, auf ſeine Geeignetheit als poetiſche Grundlage eines erſten Sonatenſatzes, ſo hält es nicht ſtand. Es beſitzt zu viel anzüglich-nüchterne Wortſpielerei, zu wenig Innerlichkeit, und war nur zum Arienvortrag gemacht. Indem Beethoven — ſkrupelloſer, als er ſonſt zu Werke ging — es mit dem nachfolgenden Zankdialog verknüpfte, kam die Logik des Ganzen ins Wanken und mußte ſchließlich auch den Elementarvorgang der Konzeption ungünſtig beeinfluſſen. Damit liegt ein intereſſantes Beiſpiel vor, wie das geheime (eſoteriſche) Programm einer Kompoſition ſogar zur Erklärung gewiſſer qualitativer Eigenheiten herangezogen werden kann. Am Liebreiz des Mittelſatzes iſt dagegen nicht zu rütteln. Auch dem letzten iſt trotz der Aufſpaltung in lauter Miniaturbilder die Anlehnung an Erwins elegiſchen Geſang nicht zum Unheil ausſchlagen.

*

Zur Veranſchaulichung vorſtehender Unterſuchung iſt der 2. Satz von Beethovens a-moll-Sonate, das Andante scherzoso, più Allegretto, mit dem Text von Goethes „Lied vom Veilchen“ dem Heft als N o t e n b e i l a g e beigefügt.

*

Zu Beethovens Violinſonaten.

Von Arnold Schering, Berlin.

II.

Die beiden Violinſonaten op. 23 und 24, von denen die erſtere bereits beſprochen wurde,[1] ſtammen aus dem Jahre 1800 und erſchienen im Oktober 1801 bei Mollo in Wien unter der gemeinſamen Opuszahl 23. Sie gehörten alſo nach Beethovens Wunſch urſprünglich zuſammen. Alsbald wurden ſie aus äußerlichen Gründen getrennt und mit op. 23 und 24 verſehen. Daß ſie in Wahrheit — auch inhaltlich — Geſchwiſter ſind, erkennen wir jetzt daran, daß auch die F-dur-Sonate op. 24 auf Anregungen aus einem Goetheſchen Singſpiel zurückgeht. Was für op. 23 „Erwin und Elmire" war, iſt für op. 24 „Claudine von Villa Bella" geworden. Beide Kompoſitionen ſind ungefähr gleichzeitig unter Arbeit gehalten worden, doch wurde die erſte, als die früher begonnene, auch früher fertig. Das Fortſchreiten der Arbeit läßt ſich auf Grund des großen Skizzenbuchs aus dem Jahre 1800 ziemlich genau verfolgen.[2] Da in der Umgebung breite Entwürfe zur 2. Symphonie (op. 36), zur Prometheusmuſik (op. 43) und zur Klavierſonate As-dur op. 26 ſtehen, war Beethoven im Recht, am 29. Juni des Jahres an Wegeler zu ſchreiben: „Ich lebe nur in meinen Noten, und iſt das eine kaum da, ſo iſt ſchon das andere angefangen. So wie ich jetzt ſchreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich." Dieſer Ausſpruch, dem ähnliche aus ſpäterer Zeit zur Seite ſtehen, mag allen denen vorgehalten werden, die noch immer glauben, Beethoven habe in ſeinen Werken jederzeit ſeine eigenen, perſönlichen Freuden und Leiden in Muſik geſetzt.[3]

Die Sonate F-dur, op. 24.

Goethes „Claudine von Villa Bella" erſchien zuerſt 1776 (bei Mylius, Berlin) im Druck, und zwar als „Schauſpiel mit Geſang", d. h. mit Proſadialog.[4] Dieſe Faſſung, nicht die 1788 erſchienene zweite (als „Singſpiel" mit verſifiziertem Dialog), hat Beethoven für die Sonate benutzt, nachdem er bereits in Bonn (um 1790) Crugantinos „Mit Mädeln ſich vertragen" daraus in Muſik geſetzt hatte.[5]

1. Satz. Allegro. Aus der Eröffnungsſzene. Huldigungschor an Claudine: „Fröhlicher, ſeliger, herrlicher Tag!" mit anſchließenden Soli.
2. Satz. Adagio molto espressivo. Aus der Fortſetzung der Szene. Claudine mit Pedros Strauß: „Alle Freuden, alle Gaben".
3. Satz. Scherzo: Allegro molto. Aus der Fortſetzung der Szene. Scherzduett zwiſchen Claudine und Pedro: „Treue Herzen! Männer ſcherzen . . .".
4. Satz. Rondo: Allegro non troppo. Fortſetzung der Szene. Camille und Sibylle nahen ſingend mit: „Vom hohen, hohen Sternenrund", das ſpäter alle vier anſtimmen. In den Zwiſchenſätzen: Charakteriſtik der eiferſüchtigen Landmädchen (nach dem darauffolgenden Dialog).

Mithin: ſämtliche lyriſchen Stücke der einleitenden Gartenſzene ſind als verſchwiegenes Programm in Beethovens Kompoſition aufgegangen, und zwar genau in der Reihenfolge der Dichtung. Es bedarf nur einer flüchtigen Kenntnis des verbindenden Dialogs, um die poetiſche Einheit der Goetheſchen Szenenführung in der muſikaliſchen Einheit der Sonatenſätze wiederzufinden.

---

[1] Vgl. Heft 9 dieſes Jahrgangs (September 1936, S. 1041 ff.).

[2] K. L. Mikulicz, Ein Notierungsbuch von Beethoven, Leipzig 1927 (abgekürzt „Skizzenbuch"). Das Original (F 91) in der Preußiſchen Staatsbibliothek Berlin. Weſentliches daraus ſchon bei G. Nottebohm, Zweite Beethoveniana [II.], S. 230 ff.; zur Chronologie S. 236.

[3] In „Beethoven und die Dichtung" (1936) habe ich dieſe Anſicht eines verfloſſenen individualiſtiſch eingeſtellten Zeitalters mehrfach als ſinnlos gebrandmarkt.

[4] Dann in Goethes Schriften (Göſchen), Bd. V, 1788; vgl. Goedeke, Grundriß, IV, 3, (3. Aufl.), S. 134.

[5] Supplement der Geſamtausgabe, Serie XXV, Nr. 269, 2.

Erſter Satz: Allegro, ₵.

Es wird Claudines Geburtstag gefeiert. Die einleitende Muſik, ſo ſchreibt der Dichter vor, ſoll „einen Wirrwarr, einen fröhlichen Tumult, einen Zuſammenlauf des Volkes zu einem feſtlichen Pompe" ankündigen. Dann öffnet ſich der Vorhang.

> Eine geſchmückte Gartenſzene ſtellt ſich dar. Unter einem feurigen Marſche naht ſich der Zug.
>
> Kleine Kinder gehen voran mit Blumenkörben und Kränzen; ihnen folgen Mädchen und Jünglinge mit Früchten; darauf kommen Alte mit allerlei Gaben; Sibylla und Camilla tragen Geſchmeide und köſtliche Kleider. Sodann gehen die beiden Alten, Don Gonzalo und Don Sebaſtian. Gleich hinter ihnen erſcheint, getragen von vier Jünglingen, auf einem mit Blumen geſchmückten Seſſel, Donna Claudina. Die herabhangenden Kränze tragen vier andere Jünglinge, deren erſter, rechter Hand, Don Pedro iſt. Während des Zuges ſingt der Chor:
>
> Chor: Fröhlicher, ſeliger,
> Herrlicher Tag!
> Gabſt uns Claudinen!
> Biſt uns, ſo glücklich,
> Uns wieder erſchienen!
> Fröhlicher, ſeliger,
> Herrlicher Tag!
>
> (Der Zug teilt ſich auf beiden Seiten. Die Träger halten in der Mitte, und die Begleiter bringen ihre Gaben an.)

Da es ſich um einen ländlich-heiteren, unter Menſchen von einfacher Gemütsart ſich abſpielenden Vorgang handelt, ſo wählte Beethoven die F-dur-Tonart, die ſich bei ihm auch ſonſt mit dem Eindruck des Naturhaften verbindet. Er rechnete dabei gleichzeitig mit der Dominanttonart C-dur, die eine Steigerung nach dem ungetrübt Hellen, Strahlenden zuläßt.[6] Ohne Vorbereitung ſetzt das liebenswürdige, ſchmeichelnde Thema in der Höhe der Violine ein. Es iſt wortgezeugt und hatte anfangs folgende vokaliſche Urform:[7]

(Fröh - li - cher, ſe - li - ger, herr - li - cher Tag! Gabſt uns Clau - di - nen! Biſt uns, ſo glück - lich, uns wie - der er - ſchie - - nen!)

Man erkennt, welche inſpirierende Kraft die erſten vier Worte ausübten, während das Übrige zunächſt als etwas Vorläufiges, Unfertiges angeſchloſſen wird. Bei einer zweiten Aufzeichnung (ebenda) empfängt das Thema bereits die endgültige inſtrumentaliſche Geſtalt, an der einzig der vorletzte Takt noch am Konventionellen hängen bleibt:

(Fröh - li - cher, ſe - li - ger, herr - li - cher Tag! Gabſt uns Clau - di - nen! Biſt uns, ſo glück - lich, uns wie - der er - ſchie - nen!)

Für das Folgende iſt der Fortgang der dramatiſchen Szene von Wichtigkeit, die deshalb vollſtändig mitgeteilt ſei.

---

[6] Die Sonate wird von Liebhabern gern „Frühlingsſonate" genannt, ein Titel, der ebenſo einem bloß vagen Stimmungseindruck entſprungen iſt wie der Titel „Mondſcheinſonate" für op. 27,2. Immerhin wird damit die Situation beſſer getroffen als im zweiten Falle, wo er lächerlich iſt.

[7] Skizzenbuch, a. a. O., S. 17; Nottebohm II, S. 232. Über die Frage der vokalen (d. h. wortgezeugten) Ur- oder Primärformen vieler Beethovenſchen Themen im Gegenſatz zu ihren inſtrumentalen Endformen hoffe ich bald an anderer Stelle zu ſprechen.

Ein Kleines: Sieh', es erſcheinen / Alle die Kleinen;
Mädchen und Bübchen / Kommen, o Liebchen!
Binden mit Bändern / Und Kränzen dich an!
Chor: Nimm ſie, die herzlichen / Gaben, ſie an!
Eine Jungfrau: Alten und Jungen / Kommen geſungen;
Männer und Greiſe, / Jeder nach Weiſe,
Bringet ein jeder / Dir, was er vermag.
Chor: Fröhlicher, ſeliger, / Herrlicher Tag!
Pedro: (reicht ihr einen Strauß)
Blumen der Wieſe, / Dürfen auch dieſe
Hoffen und wähnen? / Ach es ſind Tränen —
Noch ſind die Tränen / Des Taues daran!
Chor: Nimm ſie, die herzlichen / Gaben, ſie an!
Gonzalo: (auf die Kleider und Koſtbarkeiten zeigend)
Tochter, die Gaben / Sollſt du heut' haben.
(Zu den andern)
Teilt ihr die Freude, / Teilet euch heute
Eſſen und Trinken, / Und was ich vermag!
Chor: Fröhlicher, ſeliger, / Herrlicher Tag!
(Die Träger laſſen den Seſſel herunter; Claudine ſteigt herab.)
Claudine: Tränen und Schweigen / Mögen euch zeigen,
Wie ich ſo fröhlich / Fühle, ſo ſelig
Alles, was alles / Ihr für mich getan!
Chor: Nimm ſie, die herzlichen / Gaben, ſie an!
Claudine: (ihren Vater umarmend)
Könnt' ich mein Leben, / Vater, dir geben!
(Zu den übrigen)
Könnt' ich, ohn' Schranken, / Allen euch danken!
(Wendet ſich ſchüchtern zu Pedro)
Könnt' ich —
(Sie ſtockt. Die Muſik macht eine Pauſe. Sie ſucht ihre Verwirrung zu verbergen, ſetzt ſich auf den Seſſel, den die Träger aufheben, und das Chor fällt ein.)
Chor: Fröhlicher, ſeliger, / Herrlicher Tag! [wie oben]
(Der Zug geht ſingend ab.)

Beethovens Muſik bildet die entſcheidenden Augenblicke dieſes bewegten Vorgangs nach. Selbſtverſtändlich wiederum nicht im Gedanken an reale Bühnenmuſik, der vollkommen ausgeſchaltet werden muß, ſondern, wie es der Rahmen einer Sonate forderte, als Gedankenſpiel unvergleichlich anmutig erfundener Themenſymbole. Zunächſt (24—25), wie der Zug ſtockt und die Träger anhalten. Dann (26 ff.), wie die Menge auf der Bühne ſich teilt. Die eine Gruppe eilt geſchäftig und laut nach der einen Seite (26—28): es iſt die Gruppe der Kinder. Aus ihr läßt Goethe „ein Kleines" hervortreten, was von Beethoven in reizender Weiſe durch das muſikaliſche Augenblicksbildchen in 29—33 (zierliches Verbeugen) wiedergegeben iſt. Die zweite Gruppe (der Erwachſenen) begibt ſich auf die andere Seite (34—37), und beide erwarten (decresc.) das Zeichen zum gemeinſamen Geſang: „Nimm ſie, die herzlichen Gaben ſie an!" In voll aufrauſchendem C-dur erklingt dieſer, ſtrahlend hell und jubelnd wie ein choriſches Tutti (38—45). Die nächſten Takte (46—53) erzählen, wie die „Alten und Jungen kommen geſungen, Männer und Greiſe". Hüpfend tritt eine Geſtalt nach der andern mit dem Motiv:

(46)
sf

vor das Geburtstagskind, die „Alten" würdige Baßſchritte wahrend. Voller Herzlichkeit die geſchwellte Schlußwendung (51—53)! Der Chor wiederholt „Nimm ſie . . ." (54). Darauf (62) die gleiche freundliche Soloſzene („Jeder nach Weiſe, bringet ein jeder dir, was er vermag"). Die von 70 an erklingenden ſtürmiſchen Läufe ergeben das Bild, wie alle herzulaufen,

um ihre Gaben niederzulegen. Darunter auch Pedro mit seinen Blumen. Es ist, als ob er dem Mädchen gefühlvoll zuriefe:

(79)
(Blu - men der Wie - se, dür - fen auch die - se hof - fen und wäh - - nen?)

Unmittelbar daran setzt sich die Wiederholung des Teils. — Die Durchführung[8] bringt zunächst einen überraschenden Trugschluß und merkwürdig stockende Wiederholungen des (jetzt harmonieleeren) Sechzehntelmotivs. Sie entstanden in Beethovens Kopf als Reflex auf die bestürzten Worte Pedros über die Blumen:

Ach, es sind Tränen —
Noch sind die Tränen
Des Taues daran![9]

Aber das sofort erklingende Thema des Chors („Nimm sie . .") verscheucht den beunruhigenden Gedanken (91—98). Die von 99 bis zur Wiederkehr des Hauptthemas (125) reichende thematische Durchführung mag zwanglos auf die Anrede des Vaters Don Gonzalo („Tochter, die Gaben . . .") gedeutet werden. Da die Verse an sich nichts musikalisch Realisierbares enthalten, konnte Beethoven außer der (abwärts gerichteten) Geste des Gabenniederlegens nur eine gewisse Grandezza ausdrücken. Man hat den Eindruck, als wenn sich jemand bedeutungsvoll nach hier- und dorthin wende. Unmerklich läuft die Bewegung in das Begrüßungsthema des Anfangs zurück.

Mit 210 ist die Wiederholung des ersten Sonatenteils zu Ende; es beginnt der Epilog. Was sich von 211 an begibt, legt nahe, jene zärtlichen Wendungen (204 ff.), die oben dem Pedro galten, jetzt auf Claudine zu beziehen, nämlich:

204
Könnt' ich mein Le - ben, Va - ter dir ge - ben! Könnt' ich ohn' Schran - ken, allen euch danken

Denn was auf diese Worte bei Goethe folgt, spiegelt sich jetzt unmittelbar auch in der Musik: jener unverhoffte Zwischenfall äußerster Verlegenheit Claudines gegenüber Pedro, mit dem die Szene schließt.

Dabei ist Folgendes zu bemerken. Dieser dramatische Zwischenfall (Bestürztsein, Stocken) entspricht dem soeben erwähnten früheren: Pedros Verlegenheit bei „Ach, es sind Tränen —", der bei Goethe in der Mitte der Szene steht. Beethovens Weisheit erkannte die Parallelität der Fälle und richtete es so ein, daß dieselben Wendungen, die beim Beginn der Durchführung (Takt 87—90) Pedros Verlegenheit symbolisierten, nun ohne weiteres auch als Sinnbild für Claudines Verlegenheit dienen und (wie dort die Durchführung) jetzt den Epilog einleiten können. Daher die analoge Fortspinnung. Der Begriff des Stockens (211 ff.) wird von früher übernommen, aber höchst bemerkenswert weitergeführt und verschärft. Der Trugschluß (211) und die murmelnd und absatzweise gebrachten Sechzehntelmotive des Hauptthemas klingen wie leises Erschrockensein mit folgender Ratlosigkeit, — als wenn jemand den Atem anhielte oder ein eben Ausgesprochenes bereue. Starke Unruhe greift Platz, es wird nachdrücklich gegen den Takt gearbeitet. Eine chromatische Tonleiter führt tastend im Crescendo in unbestimmte Höhe und mündet (223) mit plötzlichem *p* in eine Episode, die mit ihrem Motivgeschiebe in nicht mißzuverstehender Weise das Symbol hilfloser seelischer Verwirrung verkörpert. Ferner überhaupt: das auffällig leise Deklamieren der Instrumente (in Oktaven und mit viermaliger Halbtonrückung) scheint auf einen Vorfall zu deuten, der allgemeine Aufmerksamkeit (Schweigen der andern!) erregt. Wir stehen vor dem Augenblick

[8] Der Takt auf der 2. sei als der 87ste gezählt.

[9] Die von Goethe gemeinte seelische Regung ist die: der Banges ahnende Pedro hat die Blumen bereits mit Wehmutstränen benetzt; seine Unvorsichtigkeit, dies anzudeuten, verbessert er sofort dadurch, daß er sie als „Tränen des Taues" ausgibt.

am Schluſſe der Szene, da Claudine zu Pedro gewandt in innerer Unentſchloſſenheit ihre Dankesworte unvollendet laſſen und ihre Bewegung verbergen muß:

(Wendet ſich ſchüchtern zu Pedro.)
Könnt' ich —
(Sie ſtockt. Die Muſik macht eine Pauſe. Sie ſucht ihre Verwirrung zu verbergen, ſetzt ſich auf den Seſſel, den die Träger aufheben, und das Chor fällt ein.)

Mit letzter Deutlichkeit hat Beethoven die Schüchternheit des liebenden Mädchens, das Abbrechen ihrer Rede (229—231), die Verlegenheitspauſe der Muſik (231) und das unvermutete ſtarke Einfallen des Chors (232) ausgedrückt, der nun mit den frohen, von rechts und links tönenden Rufen „Fröhlicher — ſeliger — herrlicher Tag!" ſich ſingend entfernt.[10]

Zweiter Satz: Adagio molto espressivo, $^3/_4$.

Claudine iſt allein und betrachtet ſinnend den Blumenſtrauß, den Pedro ihr überreicht hat:

Alle Freuden, alle Gaben,
Die mir heut' gehuldigt haben,
Sind nicht dieſer Blumen wert.
Ehr' und Lieb' von allen Seiten,
Kleider, Schmuck und Koſtbarkeiten,
Alles, was mein Herz begehrt!
Aber alle dieſe Gaben
Sind nicht dieſer Blumen wert.

Liebes Herz, ich wollte dich noch einmal ſo lieb haben, wenn du nur nicht immer ſo pochteſt. Sei ruhig, ich bitte dich, ſei ruhig!

Der wortgezeugte erſte Einfall Beethovens für dieſe Verſe iſt folgender geweſen:[11]

(Al - le Freu-den, al - le Ga - ben ſind nicht die - ſer Blu - men wert.)

Auch dieſe Faſſung iſt, wie man ſieht, durchaus geſanglicher Natur und (unter Erſetzung der beiden Viertelnoten im 7. Takt durch eine Halbe) ohne weiteres als „Lied" jeder Sopranſtimme anzuvertrauen. Aus ihr oder neben ihr entwickelte ſich eine zweite Form:[12]

(Al - le Freu-den, al-le Ga-ben ſind nicht die - ſer Blu - men wert.)

die dann ſchließlich durch weitere „Inſtrumentaliſierung" zur endgültigen wird:

Adagio molto espressivo

(Al - le Freu-den, al - le Ga - ben ſind nicht die - ſer Blu - men wert.)

Schwärmeriſch, aus übervollem Herzen heraus läßt Beethoven das Lied von Claudine anſtimmen. Wir zürnen ihm nicht, daß er ſchon bei der allererſten Konzeption der achttaktigen Melodie die zweite Verszeile des Gedichts unbeachtet gelaſſen hat. Sprachlich einigermaßen ſonderbar, mit ihrem Relativſatz den kaum begonnenen Anſatz zum Lyriſchen abſchwächend, iſt ſie nur des Reimes wegen da, überdies bei der Wiederholung von Goethe ſelbſt (!) unterdrückt worden.[13] Die erſten Takte ſind als „Einleitung" zu dem in 9 beginnenden Geſang der Violine zu verſtehen.[14]

---

[10] Zur ſchweren Geburt des Schluſſes vgl. Skizzenbuch, a. a. O., S. 27.

[11] Skizzenbuch, a. a. O., S. 14; Nottebohm II, S. 234.

[12] Skizzenbuch, a. a. O., S. 23.

[13] Infolgedeſſen wird man kaum von einer „Eigenmächtigkeit" des Meiſters ſprechen dürfen, obwohl Beethoven ſonſt nicht ſelten frei mit den Texten ſeiner Liederdichter verfuhr.

[14] Auf S. 30 des Skizzenbuches erſcheint eine G-dur-Melodie, die mit unſerer Adagiomelodie entfernte Ähnlichkeit hat. Die Überſchrift „Andantino cavatinato" und die „gezupften" Klang nachahmende Begleitung der linken Hand im 1. Takt:

Die Takte 18—29 sprechen mit instrumental-rhetorischer Deutlichkeit von „Ehr' und Lieb' . . .", von „Kleidern, Schmuck und Kostbarkeiten":

(18) (Ehr' und Lieb' von al - len Sei - - ten, Klei - - der, Schmuck und Kost - bar - keiten) (25) sf

und betonen (25 ff.) dreimal nachdrücklich den Sinn von „a l l e s, was mein Herz begehrt".[15]

Die Wiederholung der Melodie (30—37) auf „Aber alle diese Gaben . . ." ist in neue entzückungsvolle Figuration gekleidet. Sie erscheint jetzt logischerweise auch nur einmal. Mit der Fortsetzung (38) wendet sich Claudine bang an ihr eigenes Herz: die Tonart wechselt überraschend nach b-moll, und die Begleitung nimmt etwas von klopfender Unruhe an. Was dies Herz einen Augenblick bedrückt, ist freilich nicht eigentliche Qual, sondern große, kaum tragbare Seligkeit. Darum blüht die Melodie sofort weich und innig auf und schließt alsbald tiefsten Friedens voll. Beschwichtigend folgen die Zeilen:

cresc. decresc. p pp cresc. sf p
Sei ru - hig, ich bit - te dich! Sei ru - hig, ru - hig, ich bit - te dich!

Damit hat die liebebedrückte Seele Claudines ihr Fühlen vor sich selbst gestanden und die Fassung zurückgewonnen. Der bei 54 beginnende Epilog mit seinen dem Früheren entlehnten Kräuselfiguren hat als schwärmerischer Ausklang zu gelten: wie trunken von Glück bleiben die Blicke der Mädchengestalt noch lange an den Blumen aus geliebter Hand haften.[16]

legen die Annahme nahe, Beethoven habe dabei an die Komposition der Ständchenkavatine „Liebliches Kind! Kannst du mir sagen" gedacht, die Crugantino später den Damen zur Zither singt. — Das Studium der Skizzenbücher hat mich überhaupt zu der Überzeugung geführt, daß der Meister nach Ergreifen einer poetischen Vorlage vielfach noch a n d e r e Teile derselben versuchsweise zur Komposition herangezogen hat als die, welche dann endgültig stehen blieben. Das ist, sobald man sich die Lage der Dinge v o r dem Vorhandensein jeglichen Gesamtentwurfs vergegenwärtigt, durchaus erklärlich. Erst beim allmählichen Heranreifen des Sonatenplanes und dessen thematischer Grundbestandteile entschied sich endgültig, welche Ausschnitte der Dichtung am besten miteinander harmonierten. Wahrscheinlich hängt damit die Fülle der u n b e n u t z t gebliebenen Themeneinfälle zusammen. Auch die Frage nach der Z a h l der Sonatensätze (ob drei, vier oder gar nur zwei) war davon abhängig, — eine Frage, über die bisher noch kaum nachgedacht worden ist. Meine Forschungen haben in dieser Beziehung bereits manches Neue und Überzeugende festgestellt, ohne daß ich zur Zeit schon Abschließendes darüber zu sagen wagte. Vgl. z. B. das in „Beethoven und die Dichtung" S. 479 ff. über das Scherzo der c-moll-Sonate op. 30, 2 Angeführte.

[15] Dazu Skizzenbuch, a. a. O., S. 164.

[16] Die ursprüngliche, überaus simple Fassung dieses Ausklangs siehe im Skizzenbuch, a. a. O., S. 23.

Dritter Satz: Scherzo; Allegro molto, $^{3}/_{4}$.

Kaum hat Claudine ihr Lied ausgeſungen, als Pedro naht. Am Schluß des Zwiegeſprächs fragt ſie ihn: „Liebe und Treue! Glauben Sie dran, Pedro?“ Er antwortet: „Sie können ſcherzen und fragen?“ Es entſpinnt ſich ein Scherzduett, in welchem Claudine die Männer treulos und ſchlecht ſchilt, Pedro ſie liebenswürdig verteidigt. In wie unvergleichlicher Weiſe Beethoven dieſe kleine Buffoſzene in Muſik gebracht hat, ergibt ſich aus folgender Gegenüberſtellung.

Allegro molto. Takt 1—8 Claudine: Treue Herzen! Männer ſcherzen
Über treue Liebe nur.
9—16 Pedro: Drüber ſcherzen — ſchlechte Herzen
Nur, verderbte Männer nur.

(Bei dieſer Wiederholung bringt die Violine die fallenden Achtel humorvoll in gleichſam „verderbter“ Geſtalt, nämlich auf den „ſchlechten“ Taktzeiten!)

17—24 Claudine: Aber ſag', wo ſind die Rechten, (17—18)
Und wie kennt man ſie von Schlechten? (19—20)
Sieht man's 'en an den Augen an? (21—24)
(17—24) Pedro: Zwar verſtellen ſich die Schlechten, (17—18)
Blicken, ſeufzen wie die Rechten; (19—20)
Doch das geht ſo lang nicht an. (21—24)

Trio. 1—8 { Claudine: (Oberſtimme) Ach, des Betrugs iſt viel,
Wir Arme ſind ihr Spiel!
Pedro: (Mittelſtimme) Wer find't ein treues Blut,
Find't drum ein edel Gut!
9—16 { Claudine: (ebenſo) Ach, nur zu viel, — ein Sonntagsſpiel!
Pedro: Ein treues Blut, — ein edel Gut!

(Das humoriſtiſche Gegenſpiel der beiden Perſonen in den letzten 8 Takten auch muſikaliſch durch Gegenbewegung unterſtrichen!)
(Scherzo da capo.)

Das Skizzenbuch verzeichnet (S. 14) das Scherzothema anfangs in der Form:

Minuetto

und zwar ſogleich nach dem Entwurf der erſten Takte des Adagiothemas, was abermals beweiſt, daß Beethoven bei der Lektüre ſich ſofort erſte Einfälle zu notieren pflegte. Zwiſchen beiden aber ſtehen (a. a. O., Zeile 3, 4) 9 Takte, die offenbar einen zweiten Einfall darſtellen, denn ſie paſſen ebenfalls auf Goethes Zeilen haarſcharf:[17]

(*Cl.* Treue Her - zen! Männer ſcher - zen über treue Lie - be nur! *Pedr.*: Drüber ſcher - - zen ſchlechte Her - zen, nur ver - derbte Män-ner nur.)

[17] Nottebohm II, S. 234 ſcheint dieſe Takte aus Gründen örtlicher Nachbarſchaft unter die Entwürfe für den 2. Satz zu zählen, was ſich indeſſen vom muſikaliſchen Standpunkt aus nicht halten läßt. Der Gegenſatz von Weib und Mann (Diskant-, Tenorlage) iſt offenbar, ebenſo der Scherzocharakter (Allegro!).

Noch ein dritter Entwurf, jetzt in F-dur, aber im Viervierteltakt, ſcheint ſich hierauf zu beziehen (a. a. O., S. 15, letzte Zeile):

(Treue Her - zen, Män - ner ſcher - zen ü - ber treu - e Lie - be nur. ——)

Schließlich wird an der erſten Minuettoform in F-dur feſtgehalten, die ein wenig ſpäter (S. 22) zugleich mit der Scherzofaſſung endgültig auch deren Schelmereien aufnimmt.

Vierter Satz: Rondo; Allegro ma non troppo, ₵.

Unmittelbar an das Vorhergehende ſchließt ſich nach Goethe Folgendes:

In dem Schluß des Duetts hört man ſchon von weitem ſingen Camillen und Sibyllen, die ſingend näher kommen.

Beide: (1) Vom hohen, hohen Sternenrund
Bis 'nunter in tiefen Erdengrund
Muß nichts ſo Schön-, ſo Liebes ſein
Als nur mein Schätzel allein!
(Sie treten herein.)

Camille: (2) Er iſt der Stärkſt' im ganzen Land,
Iſt kühn und ſittſam und gewandt,
Und bitten kann er, betteln fein;
Es ſag' einmal eins: Nein!

Sibylle: Guten Abend! Wir treffen einander hier?
Allons, Chorus!

Alle vier: (3) Vom hohen, hohen Sternenrund [uſw. wie oben].

Sibylle: (4) Und das, was über alles geht,
Ihn über Kön'g und Herrn erhöht:
Er iſt und bleibet mein,
Er iſt mein Schätzel allein!
Chorus!

Alle vier: (5) Vom hohen, hohen Sternenrund [uſw. wie oben].

Daß Beethoven von einer Szene wie dieſer, die Goethes kluge Hand mit feiner Berechnung auf muſikaliſche Wirkung geſtaltete, aufs innigſte berührt werden mußte, iſt nicht verwunderlich. Die Rondoform war ihr vom Dichter vorgeprägt. Für das Hauptthema kam dem Muſiker zunächſt folgende Melodie:[18]

Rondo

(Vom hohen, ho - hen Ster - nen - rund bis in den tie - fen Er - den-grund muß nichts ſo Schön-, ſo Lie - bes fein, als nur mein Schät - zel al - lein.)

Wir haben dieſelbe Erſcheinung wie oben: auch dieſe Melodie iſt völlig unbefangen als ſchlichte Liedmelodie erfunden und erſt im Schmelzfeuer weiterer Phantaſietätigkeit etappenweis der letzten Faſſung zugeführt worden.[19] Nachdem das Vorſpiel (1—8) im Klavier verklungen, hebt die Violine an:[20]

[18] Skizzenbuch, a. a. O., S. 1. Mit der Notierung dieſer Melodie beginnt das Skizzenbuch F 91, während auf S. 2 ſogleich die Skizzen des 1. Satzes der a-moll-Sonate op. 23 folgen. Das beweiſt, daß Beethoven, noch bevor er an „Erwin und Elmire" herantrat, der „Claudine" Aufmerkſamkeit geſchenkt und, was das Nächſte war, beim oben ſtehenden Duettgeſang angeknüpft hatte. Die Tonart Fis-dur läßt ſchließen, daß die vorangehenden Sätze der ſpäteren F-dur-Sonate noch nicht konzipiert waren. Vgl. auch Nottebohm II, S. 230.

[19] Skizzenbuch, a. a. O. S. 20, 32, 154 f., 156 f., 168.

[20] Ich ſehe von einer Verſetzung in die hohe Lage ab.

Allegro ma non troppo

p (9) (10) *cresc.*

1. Vom hohen, ho - hen Ster - nen - rund bis in den tie - fen Er - den - grund muß nichts ſo Schön-, ſo
2. Er iſt der Stärkſt' im gan - zen Land, iſt kühn und ſitt - ſam und ge - wandt, und bit - ten kann er,
(3. = 1.); (4. ſ. unten); (5. = 1.)

(15) *sf* *sf* (18)

Lie - bes ſein als nur mein Schät - zel al - lein, als nur mein Schät zel al - lein
bet - teln fein, es ſag' einmal eins: Nein! es ſag' einmal eins: Nein!

Auch hierbei iſt alles, Takt für Takt, ſangbar geblieben, ja durch die liebenswürdige Wiederholung der letzten Worte ein Zug hineingekommen, der das Ganze zu einer wahren Liedperle des Meiſters ſtempelt.[21] Und nicht nur die zweite Strophe (Camille: „Er iſt der Stärkſt'[22] im ganzen Land") fügt ſich aufs ſchönſte darunter, ſondern auch — um es vorwegzunehmen — die von Sibylle geſungene D-dur-Strophe „Und das, was über alles geht" (112 ff.), in die mit dem Auftakt zu 124 der Chor (wie Goethe es mit dem Ruf „Chorus!" ausdrücklich vorſchreibt) gleichſam als „Tutti" humorvoll und beglückend einfällt:

(4. Strophe)
Sibylle
(*p*) (112) (115) *cresc.* *p*

Und das, was ü - ber al - les geht, ihn über Kön'g und Herrn er - höht: er iſt und blei - bet mein, er

cresc. *p* (120) *cresc.*

iſt und blei - bet mein, er iſt mein Schät - - - - - zel al -
Chorus: Vom hohen,

p (125)

lein!
ho - hen Ster-nen - rund . . .

Damit iſt jedoch das programmatiſche Geheimnis des Satzes noch nicht vollſtändig gelüftet. Woher ſtammt die muſikaliſche Sinngebung der das Rondothema verbindenden Zwiſchenſätze? Daß ſie Beethoven als bloße „tönend bewegte Formen" eingefallen ſeien zum Zwecke, die Rondoform vorſchriftsmäßig zu füllen, wird niemand glauben, der unbefangen einmal nach dem Grunde ihrer Sonderbarkeiten gefragt hat. Denn was muſikaliſch in ihnen vorgeht, ſticht, wie man erkennen wird, auffallend von dem jedesmal von neuem in ſonniger Heiterkeit einſetzenden Hauptgeſange ab. Iſt unſere vorhergehende Deutung richtig, ſo muß, da bei Beethoven nichts dem weſenlos „Abſoluten" verpflichtet iſt, auch ihre Sinngebung aus der poetiſchen Vorlage ableitbar ſein. Es verhält ſich tatſächlich ſo.

Schauen wir zunächſt auf die formale Anordnung des Rondos! Der Satz enthält 10 einzelne Abſchnitte:

Takt	1—18	Thema (F-dur)
Takt	19—55	I. Zwiſchenſatz (F-dur)
Takt	56—73	Thema (F-dur)
Takt	74—111	II. Zwiſchenſatz (d-moll)
Takt	112—123	Thema (D-dur)
Takt	124—141	Thema (F-dur)

[21] Den Provinzialismus „'nunter" hat Goethe angebracht, um von vornherein das Bäuerliche der beiden ſingend ankommenden Landmädchen Camille und Sibylle zu kennzeichnen. Er läßt ſich natürlich, wenn man will und wie oben geſchehen, durch „bis in den tiefen Erdengrund" erſetzen.

[22] Bei Goethe „Sträckſt'" (= ſtraff, gerade).

Takt 142—188 III. Zwiſchenſatz (F-dur)
Takt 189—206 Thema (F-dur)
Takt 206—224 IV. Zwiſchenſatz (F-dur)
Takt 224—243 Epilog (F-dur)

Goethes Gedicht umfaßt 5 Singſtrophen, die in der Muſik der 5 Themenabſchnitte glatt aufgehen.[23] Von den vier Zwiſchenſätzen entſpricht der erſte (I) dem dritten (III). Beide beginnen in F-dur und enthalten das gleiche Themenmaterial, nur daß III weiter ausgeſponnen iſt (47 ſtatt 37 Takte). Ihnen wohnt alſo auch der gleiche Sinn inne. Anders II: ein robuſt dreinfahrendes, ſtellenweis geradezu drohendes Mollſtück mit derben Akzenten und obſtinater Triolenbewegung, die in IV mit noch ſchärferen Akzenten und dunklem Baßgrollen wiederkehrt. Demnach gehören auch dieſe beiden Zwiſchenſätze gedanklich zuſammen. Der Epilog ſteht für ſich.

Um ſich dieſe „Einfälle" zu erklären und zugleich einen köſtlichen Einblick in Beethovens Gedankenwerkſtatt zu erhalten, muß der Schluß der Szene und der Anfang der folgenden herangezogen werden. Nach der letzten, fünften Chorusſtrophe heißt es bei Goethe:

Claudine: Habt ihr meinen Vater nicht geſehn? Ach, ich muß zu ihm; ſeit unſerer Feierlichkeit hab' ich ihn nicht allein geſprochen. Auch euch dank' ich, lieben Kinder, daß ihr den Tag habt wollen verherrlichen helfen, an dem das Geſchöpf zur Welt kam, das — Ihr kennt mich ja? Leben Sie wohl, Pedro!

Pedro: Darf ich Sie begleiten?

Claudine: Bleiben Sie, ich bitte, bleiben Sie!

Pedro: Wir gehen zuſammen. Sebaſtian wartet auf mich; die Pferde ſind geſattelt.

Sibylle: Gehen Sie nur! Er hat lange nach Ihnen gefragt. (Gehen ab.)

Sibylle — Camille.

Sibylle: Ich möchte berſten vor Bosheit! „Bleiben Sie! Bleiben Sie!" Ich glaub', ſie tat's, uns zu ſpotten. Sie iſt übermütig, daß ihr der Menſch nachläuft wie ein Hündchen. „Bleiben Sie! Bleiben Sie!" Ich komm' ſchier aus der Faſſung. Und er! Macht er nicht ein Hängmaul wie ein Schulknabe? Der Affe!

Camille: Sie meint, weil ſie ein rund Köpfchen hat, ein Stumpfnäschen und über ein Gräschen und Gänsblümchen gleich weinen kann, ſo wär' was mit ihr.

Sibylle: Und weil man uns auch heute an den Triumphwagen geſpannt hat. Ich war ſo im Grimm —

Camille: Unſereins iſt auch keine Katz', und den Pedro möcht' ich nit einmal.

Was Beethoven in den Zwiſchenſätzen gibt, iſt nichts anderes als eine Charakteriſtik der galligen Bemerkungen der beiden eiferſüchtigen Landmädchen zu Claudines Rede. In deſpektierlicher Weiſe machen ſie ſich über die junge Herrin luſtig. Zunächſt im Zwiſchenſatz I (ähnlich in III). Freundlich und leicht ſcherzend, aber in voller Ruhe ſpricht Claudine ſie in 19—25 an:

(19) p tr tr tr

indem ſie dankbar deren Beteiligung an der Geburtstagsfeier gedenkt. Darauf macht Sibylle (27—29) ein mit Kichern untermiſchtes Kompliment (Triolen!):

(27) 3 3 3 3 tr tr tr sf sf sf

ebenſo Camille (30 ff.), die es ſogar verlängert und — wie mit der Abſicht anzüglich zu wirken — in aufdringliche Tändelei ausarten läßt. Daß dieſes Gegenſpiel aus Bosheit kommt, merkt man an der ſpitzen, jedesmal mit frechen Sforzati verſehenen Perſiflierung der zarten

[23] Siehe die Strophenangabe beim Notenbeiſpiel II dieſes Satzes.

Claudine-Wendung. Dieſe Wiederholung klingt — wie das auch bei Goethe in dem karikierenden „Bleiben Sie! Bleiben Sie!“ zum Ausdruck kommt — wie ein Nachäffen. Und während die eine ſich derart unverſchämt gebärdet (Klavier in 34—37), hat die andere nur ein verſchmitztes Lachen (Violine):[24]

Aber Claudine merkt es nicht. Indem ſie, auf ſich ſelbſt anſpielend fortfährt: „. . . an dem das Geſchöpf zur Welt kam, das — Ihr kennt mich ja!“, reizt ſie die Spottſucht der Mädchen aufs neue. Die kleine c-moll-Melodiewendung in 38—40 (im folgenden Beiſpiel mit (a) bezeichnet) drückt den ſentimentalen Zug in Claudine aus, die, wie die Mädchen behaupten, „über ein Gräschen und Gänsblümchen gleich weinen kann“, worauf in den folgenden zwei Takten (b) ſofort der Spott einſetzt:

Man beachte dreierlei: den vordringlich herausgeſtellten Gegenſatz von ſanftem Legato und hartem Stakkato, dann das Umſchlagen von Moll nach Dur im Sinne von elegiſch-luſtig[25] und die blitzſchnelle Umlagerung der Stimmen in 40, mit der in ſchelmiſcher Weiſe der Wechſel der perſonalen Symbolträger angezeigt wird. Auch die polternden Baßoktaven (40—42, 44—47), die in 50 auch in der Violine aufklingen, ſind — als Andeutung des Bäuriſchen, Täppiſchen — ironiſch gemeint, nicht minder die Triolenkaskaden in 49 und 51, die abermals heimliches Kichern anzeigen. Zwiſchenſatz III wiederholt dies alles, nur in etwas breiterer Ausführung.

Im Zwiſchenſatz II (73 ff., ähnlich in IV) ſcheinen die Mädchen allein zu ſein und gemäß dem Goetheſchen Dialog ihrer Spottſucht gänzlich freien Lauf zu laſſen. Wie beide ſich ereifern — abwechſelnd die eine in geſchwätzigen Triolen, die andere zornig auftrumpfend („Ich war ſo im Grimm . . .“) —; wie ſie ſich in Drohungen überbieten, ja (in 106 ff.) dem Pedro wohl gar ein erboſtes „Der Affe!“ nachſenden; wie in IV (206 ff.) der Zorn nochmals hell auflodert (Sforzati!), und in den beiden F-dur-Kadenzen (213 ff., 222 ff.) jede zum Schluß ihre Ebenbürtigkeit zu betonen ſcheint („Unſereins iſt auch keine Katz’“), — das iſt muſikaliſch mit letzter Anmut und Heiterkeit wiedergegeben. Hier ſchwingt feinſter, geiſtvoller, überlegenem Schöpfergefühl entſprungener Humor. Ob der Hörer dabei an eine Line oder Trine, an eine Camille oder Sibylle denkt, iſt natürlich völlig gleichgültig. Er faſſe das Geſchehen unbefangen mit derſelben Natürlichkeit, wie es der große Meiſter getan, und finde ſich mit der unumſtößlichen Tatſache ab, daß Beethoven ihn hier auf Goethes Pfaden hat führen wollen.

Getreu der Dichtung behalten auch in der Muſik die Mädchen das letzte Wort. Denn nachdem im Epilog (224—235) die innige Abſchiedsepiſode zwiſchen Claudine und Pedro vorüber, treten ſie ein letztes Mal mit ihrem höhniſchen Triolengelächter (lärmendes Forte!) hervor. Damit ſchließt nicht nur der Sonatenſatz, ſondern auch die in ihm verkörperte Goetheſche Luſtſpielſzene.

Beethoven wäre unklug geweſen, hätte er dieſe unendlich feinen, verſchwiegenen Anſpielungen verraten. Die Welt von damals hätte ihn nicht verſtanden. Zwar ſtaunte ſie über den Geiſt, über die Unerſchöpflichkeit ſeiner Erfindung, aber ahnte nicht, woher beides ihm kam.

[24] Jeder Violinſpieler kennt die kleine Violinfigur in Takt 34, die ſo merkwürdig iſoliert und lächerlich in die Klaviermelodie hineinblitzen ſoll. Wer hätte je über ſie und die folgenden Rechenſchaft geben können?

[25] Es erinnert an die beiden „Luſtig — Traurig“ (C-dur — c-moll) überſchriebenen kleinen Klavierſtücke in der Geſamtausgabe, Serie 25, Nr. 37.

Nur er ſelbſt wußte es: aus dem Reich der Dichtungen, die er befragte. Von ihnen ſprang Funke um Funke auf ſeine Phantaſie über, um hier Gebilde ſeltſamſter Art zu entzünden. Indem der Meiſter die vielen kleinen Spitzen des Dialogs aufgriff, um die Zwiſchenſätze ſeines Rondos mit einer Fülle geiſtreicher Einfälle zu ſpeiſen, gelang ihm eine Vielſeitigkeit des Gedankengewebes von allerhöchſtem Reiz. Nicht mehr als pſeudoromantiſche „Frühlingsſonate", ſondern als Claudine-Sonate wird op. 24 in das Beethovenſchrifttum der Zukunft eingehen müſſen. Dies Gebilde iſt von derſelben klaſſiſchen (unromantiſchen) Prägung wie das Gebilde Goethes, und es ließen ſich am Verhältnis beider ähnliche Beobachtungen machen, wie ſie kürzlich Wilh. Werkmeiſter in ſeinem Buche „Der Stilwandel in deutſcher Dichtung und Muſik des 18. Jahrhunderts" (1936; im 3. Kapitel) an anderen muſikaliſch-dichteriſchen Vergleichsgruppen zwiſchen 1730 und 1790 angeſtellt hat.

* * *

Fehlerverbeſſerung. In der Analyſe der Violinſonate op. 23 im Septemberheft iſt auf S. 1046, Zeile 3 ſtatt „Proſadialog" Proſamonolog, Zeile 15 ſtatt „erſchütternden" erſchütterten zu leſen.

Arnold Schering:

„Zu Beethovens Violinsonaten"

In: Zeitschrift für Musik 104.1 (1937)

S. 374 – 380

(Sonate G-Dur, op. 30 Nr. 3)

Zu Beethovens Violinsonaten.

Von Arnold Schering, Berlin.

III.

Die Sonate G-dur, op. 30, Nr. 3.
(entstanden 1802, gedruckt 1803).

Beethoven hat, wie die Analyse ergeben wird, die Anregung zu dieser Sonate aus Goethes Dichtung „Lila" empfangen. Wie „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella" in ihren ersten Fassungen ist auch „Lila" (entstanden 1776) ein Schauspiel mit Gesang.[1] Es umfaßt vier Aufzüge, deren erster die Vorfabel erzählt und ganz ohne musikalische Einlagen verläuft. Erst vom zweiten an wird es „Singspiel". Den Prosadialog durchziehen in breiter Fülle Arien, Duette, Chöre, Tänze, die dem Musiker zu denkbar vielseitiger Erfindung Gelegenheit geben. Seine Eigenart erhält das Stück dadurch, daß es auf „romantische" Wirkungen ausgeht, d. h. gewisse Elemente des Zaubersingspiels verwertet. Es verbindet Wirkliches mit Unwirklichem, Tatsächliches mit Phantastischem und strahlt damit einen Reiz aus, dem auch Beethoven sich gefangen gab. Bemerkenswerterweise knüpfte er an — im ganzen drei — Szenen an, die sich durch besondere Bewegungscharakteristik auszeichnen. Es sind folgende.

1. Satz. Allegro assai. 2. Aufzug: Chor der Feen „Mit leisem Geflüster", Solo der Almaide und Tanz der Feen.
2. Satz. Tempo di Minuetto. 4. Aufzug: Tanzlied (Ballettmusik) der Chöre der Männer und Frauen („So tanzet und springet").
3. Satz. Allegro vivace. Ebenda: Spinnerlied im Wechselgesang der Männer und Frauen („Spinnet dann . . .").

Daß die Sonate nur dreisätzig ist, d. h. kein Adagio oder Andante besitzt, erklärt sich zwanglos daraus, daß zwischen den von Beethoven benutzten Szenen in der Dichtung tatsächlich kein lyrischer Erguß vorkommt, der zu einer solchen Konzeption aufgefordert hätte.

Erster Satz: Allegro assai, 6/8.

Lila, die Gemahlin des Barons Sternthal, ist aus Sorge um ihres Gatten Befinden von schwerer Melancholie befallen. Sie hat sich in Waldeseinsamkeit zurückgezogen und lebt dort in krankhafter Einbildung mit Geistern und Feen. Sie zu heilen, wird beschlossen, in Verkleidung hinauszuziehen und sie durch Vorspiegelung wirklichen Feenzaubers von den Truggebilden ihrer Phantasie abzubringen. Beethoven beginnt seine Musik an der Stelle des 2. Aufzugs, da Lila wieder einmal ihre „lieblichen Geister" als Trostgestalten zu sich ruft, nun aber ahnungslos von wirklichen, d. h. als solche verkleideten Gestalten umgeben wird. Die Szene dieses „Feenspiels" ist von Mondscheinromantik überglänzt und wird von Goethe in die „romantische Gegend eines Parks" verlegt. Darin gleicht sie der ähnlichen aus dem „Triumph

[1] In endgültiger Gestalt in Goethes Schriften (Göschen), Bd. VI, 1790 (zweite Ausgabe: III, 1791). Zur ersten Aufführung am 30. 1. 1777 hatte Freiherr von Seckendorff die Liedeinlagen komponiert. Später (1790) brachte Reichardt in Berlin eine Musik dazu. Man hat oft bedauert, daß Goethes musikerfüllte Dichtung keinem der ganz großen Tonmeister der Zeit in die Hand gekommen ist. Unser oben gebrachter Nachweis stellt uns vor die glückliche Entdeckung, daß dies für Beethoven nicht zutrifft.

der Empfindſamkeit“ im erſten Satze der Violinſonate op. 96, mit der die Lila-Sonate nicht umſonſt die Tonart G-dur teilt.[2] In Frage kommen folgende Verſe.

Lila. Zaudert nicht länger, liebliche Geiſter! Zeigt euch mir! Erſcheinet, freundliche Geſtalten!

(Chor der Feen, erſt in der Ferne, dann näher. Zuletzt treten ſie auf, an ihrer Spitze Almaide.)

Chor.
Mit leiſem Geflüſter,
Ihr lüft'gen Geſchwiſter,
Zum grünenden Saal!
Erfüllet die Pflichten!
Der Mond erhellt die Fichten,
Und unſern Geſichten
Erſcheinen die lichten,
Die Sternlein im Tal.

(Während dieſes Geſanges hat ein Teil des Chors einen Tanz begonnen, zwiſchen welchem Lila zuletzt hineintritt und Almaiden anredet.)
[Kurze Proſaanrede Lilas, alsdann:]

Almaide.
Sei nicht beklommen!
Sei uns willkommen!
Traurige Sterbliche,
Weide dich hier!
Wir in der Hülle
Nächtlicher Stille
Weihen den Reihen,
Lieben die Sterblichen;
Keine verderblichen
Götter ſind wir.

(Im Grunde eröffnet ſich eine ſchön erleuchtete Laube, worin ein Tiſch mit Speiſen ſich zeigt, daneben zwei Seſſel ſtehen.)

Sei uns willkommen!
Sei nicht beklommen!
Traurige Sterbliche,
Weide dich hier!

(Lila wird von den Feen in die Laube genötigt, ſie ſetzt ſich an den Tiſch, Almaide gegen ſie über. Die tanzenden Feen bedienen beide, indes das ſingende Chor an den Seiten des Theaters verteilt iſt.)

Chor. Wir in der Hülle [uſw.]

Das Hauptthema gilt den mit „leiſem Geflüſter“ aus dem Gebüſch hervortanzenden Feengeſtalten:

Beurteilt man es vom Standpunkt tänzeriſcher Erfahrung, ſo enthüllt es ein choreographiſches Bewegungsbild von eigentümlichem Reiz. Aus der leiſe einſetzenden Wirbelfigur des 1. Taktes[3] entwickelt ſich eine über zwei Oktaven aufſchnellende Sprunggeſte, deren elaſtiſches Ausſchwingen (cresc.) durch zwei heftig dreinſchlagende Achtel ſofort gebremſt wird, wie wenn jemand inmitten einer Bewegung plötzlich innehält. Von der Violine her ſcheint ein ſpitzes „Hier!“ oder „Da!“ zu kommen.[4] Der Vorgang wiederholt ſich mit umgekehrten

[2] Ebenſo die Es-dur-Tonart für den langſamen Satz. Siehe dazu „Beethoven und die Dichtung“, S. 486 ff.

[3] Sie gehört wiederum ins Symbolreich des „circolo mezzo“ (Kreisſymbol). Ihre urſprüngliche Form ſiehe bei G. Nottebohm, Ein Skizzenbuch von Beethoven, Leipzig 1865, S. 29 (Neudruck mit Vorwort von P. Mies, Leipzig 1924).

[4] Dieſer Einfall fehlte noch im erſten Entwurf.

Stärkegraden, aber derſelben Wirkung: die „lüft'gen Geſchwiſter" ſind dicht vor Lila angelangt. Es beginnt eine weiche, ſchmeichelnde Seitenmelodie (dolce), die nach elf Takten (in 20) von einer zweiten, dominantiſch gerichteten abgelöſt wird. Dieſe verbindet die jetzt mit Sechzehnteln untermiſchte Sprunggeſte (im Klavier) mit einer zwar ebenfalls ſchmeichelnden, doch erheblich nachdrücklicheren in der Violine. Sie hat etwas von inſtändig Bittendem, Einladendem an ſich. Über naiv ſcherzende Tonleiterabſtiege, von beiden Inſtrumenten ſich gegenſeitig abgenommen, wird der Fortiſſimoabſchluß mit dem Wirbelmotiv in A-dur erreicht (34) und damit die Expoſition der lieblichen Szene geſchloſſen.

Nunmehr, mit dem *pp* gehaltenen Seitengedanken (35), ſcheint Almaide hervorzutreten und zart mahnend zu ſprechen:

Die d-moll-Melodie in 50 ff. ſucht die Trauer der „Sterblichen" abzuwehren:

und die viermal wie von rechts und links wiederholte Verkleinerung der Figur in 57—60 bittet erneut dringend:

Auch das weiterhin bis Takt 81 Folgende ſteht in unmittelbarer Verbindung mit dem herzlichen Werben der Feen um Lilas Gunſt. Um eine Einzelheit hervorzuheben: Man ſehe, wie in 67 ff. das Klavier ſich zweimal mit einem kleinen, zaghaften Einwurf hervorwagt, wie die Violine ihn jedoch ſofort (*sf*) abfängt und mit einer beweglichen Geſte, die hernach noch zweimal wiederholt wird, zu beſchwichtigen ſucht, als hieße es: Sorge dich nicht, „keine verderblichen Götter ſind wir!":

Durchweg iſt, wie ſich zeigt, der Charakter des Zierlichen, weiblich Anmutigen und freundlich Zuſprechenden gewahrt, nicht anders, als es die Eigenart der vom Dichter geſchauten Szene verlangte. — Die abſchließenden Takte des Teils (von 81 an) bilden bereits den Übergang zum Nächſten: mit leiſem Zwange (Sforzati auf leichten Taktzeiten!) und bezauberndem Trillerlachen nötigen die Feen, wie Goethe vorſchreibt, Lila in die ſchön erleuchtete Laube. Was in dieſer vorgeht: das geſchäftige Hin und Her, Auf und Ab, Hier und Dort der leichtfüßigen Feengeſellſchaft ſpiegelt ſich in der kurzen D u r ch f ü h r u n g, die dem unterhaltſamen Treiben nicht größere Ausführlichkeit ſchenkt, als zum Verſtändnis nötig iſt. Damit ſchließen beide, Goethe wie Beethoven, den romantiſchen Reigen; denn die Repriſe iſt lediglich eine muſikaliſche Angelegenheit.

Zweiter Satz: Tempo di Minuetto, 3/4.

Im vierten Aufzuge des Singſpiels, in der ſeltſam allegoriſchen Gartenſzene mit den ſieben verſchloſſenen Hallen, geſchieht Folgendes:

> Es eröffnen ſich die ſieben Türen. Marianne tritt ohne Maske aus der mittelſten, Sophie und Lucie aus den nächſten beiden. Das ſingende und tanzende Chor der Frauen kommt nach und nach in einer gewiſſen Ordnung hervor. Das ſingende Chor der Frauen tritt an die Seite zu dem Chor der Männer, Marianne zu Friedrichen; die beiden tanzenden Chöre vereinigen ſich in einem Ballette; indeſſen ſingen die Chöre der Männer und Frauen:
>
> 1. So tanzet und ſpringet
> In Reihen und Kranz!
> Die liebliche Jugend,
> Ihr ziemet der Tanz.
>
> 2. Am Rocken zu ſitzen
> Und fleißig zu ſein,
> Das Tagwerk zu enden,
> Es ſchläfert euch ein.
>
> 3. Drum tanzet und ſpringet,
> Erfriſcht euch das Blut,
> Der traurigen Liebe
> Gebt Hoffnung und Mut!
>
> (Vorſtehendes Tutti wird mit Abſätzen geſungen, zwiſchen welchen der Ballettmeiſter in Geſtalt des Dämons ein Solo und mit den erſten Tänzerinnen zu zwei, auch zu drei tanzt. Überhaupt wird die ganze Anſtalt des vierten Akts völlig ſeinem Geſchmack überlaſſen.)

Der Form nach haben wir ein Menuett alten Schlages, nur daß alle Wiederholungen ausgeſchrieben, ſtatt mit Repetitionszeichen verſehen ſind. Ich gebe es, in Taktzahlen ausgedrückt, in der gewöhnlichen Schreibweiſe:

	a	b	a
Menuetto:	1 — 8	17 — 29,	30 — 37
	9 — 16	38 — 50,	51 — 58
Trio:	59 — 66		
	67 — 74	75 — 90	

da capo il Menuetto (91 — 156), poi la

Coda: 157 — 196

Daß Beethoven überhaupt ein Menuett wählte, mag auf Goethes Wunſch eines Kunſttanzes (Ballettmeiſter, erſte Tänzerinnen!) zurückgehen, der ſich in den Augen der älteren, franzöſiſch erzogenen Generation noch immer am idealſten im Menuett verkörperte.[5] Dazu paßt vortrefflich die Beiſchrift „ma molto moderato e grazioso". Die zierliche, leicht verſchnörkelte Gravität der alten Rokokoform iſt von edelſter Empfindung belebt. Die Hauptmelodie ſcheint Frauenanmut, die Viertelbewegung das galante Schreiten der Männer wiedergeben zu ſollen. Der Satz muß, als er in dieſer Prägung 1803 vor das europäiſche Publikum trat, helles Entzücken, vielleicht ausgeſprochene „romantiſche Sehnſucht" erweckt haben.[6]

[5] Außer „Deutſchen" (Allemandes), Ländlern und Contretänzen war das Menuett um 1800 auch auf den öffentlichen Wiener Redouten noch immer die beliebteſte Tanzform. Darüber Nottebohms Anmerkung a. a. O., S. 39. Wenig geiſtvoll iſt, was W. von Lenz (im Krit. Katalog ſämtlicher Werke L. van Beethovens, II. Teil 1860, S. 132 ff.) über dieſen Satz zu ſagen weiß.

[6] Auch hierzu bedurfte es indeſſen mehrerer Anſätze; vgl. Nottebohm 1865, S. 29 ff.

Fünf reizende Symbole stecken in diesem unaufhörlich wiederkehrenden Thema: das Rundsymbol des kreisenden Spinnrads (1—8; Sechzehntel, der Bogen über je zwei Takte schwingend), das doppelt so schnelle Sichdrehen der Spindel (8—11; in Gegenbewegung, der Bogen nur durch einen Takt schwingend), die Andeutung des Spielerischen dieses Vorgangs (hüpfende Achtel mit spitzen Vorschlägen in 10—12), das Symbol des Frohgemuten der ganzen Tätigkeit (lustig aufschlagendes Motiv in der Violine in 4—7), und endlich das im Baß nach Musettenart weiterklingende G, mit dem die Einförmigkeit des Ganzen zum Ausdruck kommt. Wie ein Perpetuum mobile — als Sinnbild ununterbrochenen „Fleißes" — verläuft der Satz und weckt die Erinnerung an berühmte Spinnerlieder der Romantik mit ähnlicher Symbolik.[9] Nur gibt Beethoven, seiner ganzen klassischen Haltung entsprechend, kein ruhendes Stimmungsbild, sondern eine bewegte Szene, an der ihn allerhand freundliche Einzelheiten fesseln.

Zuweilen scheint das Rad schnurrend aussetzen zu wollen (129, 136), um, angekurbelt, sogleich wieder weiter zu laufen (133, 142). In 175—176 bleibt es ganz stehen.[10] Manchmal geht es sanft, manchmal geradezu stürmisch. So an der humorvollen Stelle 93 ff., wo der Fuß der Ungeduldigen das Spinnrad gewaltsam zu treten scheint, sodaß es im Baß zu heftigem Rotieren kommt; ferner in 161—176, wo derselbe Effekt mit andern Mitteln erreicht wird (Durcheinanderwirbeln der Spinnräder!). Kurz vor dem Schluß (202 ff.) ist mit den nachschlagenden Sforzato-Bässen auf bourdonierendem G auch dem Goetheschen „immer geschwinder" der 1. und 3. Strophe Rechnung getragen. Die übrigen drei kleinen Zwischensätze (20, 56, 188) sind den ermunternden Zurufen der Männer gleichzusetzen, etwa im Sinne von:

Mit ihrem heiteren, episodenhaften Charakter scheinen sie dazu da zu sein, den Hörer immer von neuem empfänglich zu machen für das liebliche Klangbild des Spinnradthemas. Wiederum ein Zeugnis dafür, wie Beethoven sich zur Ausprägung einer eigentümlichen poetischen Idee die Rondoform zu nutze zu machen wußte. —

Es gibt ein wunderschönes Wort Goethes, das in einem Briefe vom Jahre 1785 an seinen Weimarer Hauskomponisten Kayser steht, der „Scherz, List und Rache" komponieren sollte. Mit folgenden Sätzen ermutigte er ihn:[11]

> „Folgen Sie übrigens Ihrem Herzen und Gemüthe! Gehen Sie der Poesie nach, wie ein Waldwasser den Felsräumen, Ritzen, Vorsprüngen und Abfällen, und machen die Kaskade erst lebendig! Denken Sie sich Alles als Pantomime, als Handlung! Eben als wenn Sie ohne Worte mehr thun müßten, als Worte thun können."

Das schwache Talent Kaysers mag damit wenig anzufangen gewußt haben. Überraschend scharf aber treffen diese Worte das Verfahren Beethovens. Ist nicht tatsächlich seine Musik wie ein „Waldwasser", das in die verborgensten Ritzen und Winkel der Goetheschen Poesie eingedrungen ist und diese zu einer lebendigen „Kaskade" gemacht hat? Und erstanden nicht tatsächlich die drei Lila-Szenen vor seinem inneren Auge wie Ausschnitte aus einer Pantomime und im Reichtum einer Erfindung, wie sie sich blühender schwerlich auf gesprochenem

[9] Siehe dazu die Anmerkung am Schlusse dieses Beitrags. Bemerkenswert ist, daß Wilhelm von Lenz (a. a. O., S. 135) bereits das oben erklärte Bewegungsbild ahnte, als er schrieb: „Die ersten Takte Solo der Klavierstimme drehen eine kräftige ländliche Schöne, weil gerade nicht mehr Platz bleibt, wie eine Spindel um sich selbst."

[10] Ein Seitenstück in Schuberts „Gretchen am Spinnrad": „Und, ach, sein Kuß!"

[11] Zitiert nach W. Bode, Die Tonkunst in Goethes Leben, I (1912), S. 101.

Arnold Schering:

"Zu Beethovens Violinsonaten"

In: Zeitschrift für Musik 105.1
(1938)

S. 121 – 130
(Sonate Es-Dur, op. 12 Nr. 3)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musi

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1938 HEFT 2

Zu Beethovens Violinsonaten.

Von Arnold Schering, Berlin.

IV.

Die Sonate Es-dur, op. 12, Nr. 3.

(erschienen 1799)

Den Brief an Goethe vom 8. Februar 1823 begann Beethoven mit den Worten: „Immer noch wie von meinen Jünglingsjahren an lebend in Ihren unsterblichen nie veraltenden Werken . . .". Unsere in diesen Blättern vorgetragenen Entschlüsselungen früher Beethovenscher Violinsonaten erbringen den Beweis, daß diese Worte aus tiefster Überzeugung kamen und Beethoven als schaffender Musiker von Goetheschen Dichtungen nicht losgekommen ist, — seit seinen „Jünglingsjahren". Er lebte buchstäblich in ihnen. Wir können diese Tatsache durch immer neue Beweise stützen.

In der Es-dur-Sonate op. 12, Nr. 3, die Beethoven als Achtundzwanzigjähriger schrieb, werden weitere Gestalten Goethes wach. Wir stehen diesmal vor Szenen des kleinen Buffosingspiels „Scherz, List und Rache", das der Dichter 1784 verfaßte, erfüllt von den Eindrücken der in Rom und Neapel gehörten Intermezzi der Italiener[1]. Zuerst von Kayser (damals in Zürich lebend) komponiert, erschien es 1790 im VII. Bande der Schriften. Mit folgenden, schon früher einmal angeführten Worten regte Goethe (1785) den Komponisten an: „Folgen Sie übrigens Ihrem Herzen und Gemüthe! Gehen Sie der Poesie nach, wie ein Waldwasser den Felsräumen, Ritzen, Vorsprüngen und Abfällen, und machen die Kaskade erst lebendig! Denken Sie sich Alles als Pantomime, als Handlung! Eben als wenn Sie ohne Worte mehr thun müßten, als Worte thun können." Als seien diese Sätze, wie sich zeigen wird, an Beethoven gerichtet gewesen![2]

Der beschwingten vieraktigen Dichtung, die das Gefopptwerden eines alten geizigen Doktors durch das listige Paar Scapin und Scapine in Verse bringt, entnahm er folgende drei Szenen.

1. Satz. Allegro con spirito. 1. Akt. Begegnung Scapins und Scapines (von „O verwünscht! Scapin, bist du's" an); Scapins humoristische Schilderung seines Zusammentreffens mit dem Doktor.

2. Satz. Adagio con molt' espressione. 4. Akt. Scapines Kavatine „Nacht, o holde! halbes Leben!"

3. Satz. Rondo. Allegro. 2. Akt. Buffoszene zwischen Scapin, dem Doktor und Scapine (von „Herr, ein Mädchen! Herr, ein Weibchen!" an).

[1] Goethe spricht darüber in den „Annalen" unter dem Abschnitt „Bis 1786".

[2] Den von älteren Schriftstellern gelegentlich immer wieder geäußerten Eindruck Beethovenscher Instrumentalwerke als auf höchste Höhe gehobene musikalische Pantomimik hat u. a. auch Richard Wagner (gegenüber der Coriolan-Ouverture; Ges. Schriften, V², S. 174) ausgesprochen.

Erſter Satz: Allegro con ſpirito, 4/4.

Scapine, als Verkäuferin verkleidet, wartet vor dem Hauſe des geizigen Doktors auf ihren geliebten Scapin, um mit ihm einen Plan gegen jenen zu ſchmieden. Scapin erſcheint, um nicht aufzufallen, in Krüppelgeſtalt, begrüßt Scapine, die er lange nicht geſehen, und erzählt ihr, wie es ihm durch Liſt gelungen, des Alten Mitleid zu erregen und in deſſen Dienſt zu kommen.

Scapin (in krüppelhafter Geſtalt): Wer iſt hier? Wer ruft?
Scapine (zurücktretend): Welche Geſtalt! Wer iſt das?
Scapin (näher tretend): Jemand Bekanntes.
Scapine: O verwünſcht! Scapin, biſt du's?
Scapin (ſich aufrichtend): Das bin ich, liebes Weibchen!
Du gutes Kind, du allerbeſter Schatz!
Scapine: O lieber Mann, ſeh' ich dich endlich wieder!
Scapin: Kaum halt' ich mich, daß ich dich nicht beim Kopf
Mit beiden Händen faſſe und auf einmal
Für meinen langen Mangel mich entſchäd'ge.
Scapine: Laß ſein! Geduld! Wenn's jemand ſähe,
Das könnt' uns gleich das ganze Spiel verderben.
Scapin: Du biſt ſo hübſch, ſo hübſch, du weißt es nicht!
Und vierzehn lange Tage
Hab' ich dich nicht geſehn!
Scapine: Sieh doch, ſogar auf dich wirkt die Entfernung!
Laß uns nicht weiter tändeln!
Laß uns ſchnell
Bereden, was es gibt.

Der Reichtum des Beethovenſchen Satzes an thematiſchen Einzelgedanken ſteht in Beziehung zu den vielen „Vorfällen" der dichteriſchen Vorlage. Bewunderungswürdig ſind ſie charakteriſiert, bewunderungswürdig miteinander verknüpft und meiſterlich zu einem der reizvollſten muſikaliſchen Tonſtücke des jüngeren Beethoven zuſammengefaßt[3]. An der Spitze der erſten kleinen Liebesſzene ſtehen (Takt 1—4) der Fragеruf und die Antwort des ſich begegnenden Paares: jedesmal heftiger Triolenabſturz auf *fp* und ein anmutig geſchwellter Arpeggiobogen aufwärts („ſich aufrichtend") mit Vorhaltendung, etwa im Sinne (ungeſungen gedacht!) von:

Scapine — Scapin
(O ver-wünſcht! Sca - pin, biſt Du's? Das bin ich, lie - be: Weib-chen!)

Von 5 an ein reizendes Liebesſpiel der Vereinten, wie ſie ſich gegenſeitig das Wort vom Munde nehmen, wiederum im Sinne von „Du gutes Kind, du allerbeſter Schatz" (5—8) und „O lieber Mann, ſeh' ich dich endlich wieder" (9—12). Die zärtliche Tändelei ſetzt ſich in 13—17 fort und mündet bei 18 in Scapins leidenſchaftlichen Ausbruch: „Kaum halt' ich mich, daß ich dich nicht beim Kopf mit beiden Händen faſſe", dem Scapine die zögernde Wendung („Laß ſein! Geduld! Wenn's jemand ſähe") entgegenſtellt (23):

(21) *p* *cresc.* *f* *p*

Im 29 beginnenden Seitenthema ſingt Scapin die Partnerin ſchwärmeriſch an:

Scapin (29)
(Du biſt ſo hübſch, ſo hübſch, — du weißt — es nicht! Und vier - zehn
lan - ge Ta - ge hab' ich dich nicht ge - ſehn!)

[3] Zu beachten iſt: die Zählung der Takte geſchieht beim Wiederholungszeichen ſo, daß der Takt unter der 2. als 68ſter mitgezählt wird.

Scapine wiederholt das gefällig-schelmisch, bricht aber mit der Kadenz in 44 das Tändeln ab: sie möchte wissen, was Scapin inzwischen erreicht hat. Infolgedessen springt auch Beethoven sogleich auf dessen Bericht vom Erlebnis mit dem Doktor über, wie er in folgenden Versen Goethes steht.

Scapin: In der Gestalt,
Wie du mich siehst (er nimmt nach und nach die Krüppelgestalt wieder an),
saß ich vor seiner Tür;
Und er ging aus und ein, und sah mich nicht,
Brummte und schien mich nicht zu sehn;
Mein Anblick war ihm keineswegs erbaulich.
Zuletzt ächzt' ich so lange, daß er sich
Verdrießlich zu mir kehrte, rief:
Was willst du hier? Was gibts? —
Und ich war fix und bückte mich erbärmlich.
Arm und elend soll ich sein,
Ach! Herr Doktor, erbarmt Euch mein!
(in der Person des Doktors:)
Geht zu andern, guter Mann!
Armut ist eine böse Krankheit,
Die ich nicht kurieren kann.
(als Bettler:)
Ach, weit bittrer noch als Mangel
Ist mein Elend, meine Krankheit,
Ist mein Schmerz und meine Not;
Könnt Ihr nichts für mich erfinden,
Ist mein Leben nur ein Tod.
(als Doktor:)
Reiche den Puls! Laß mich ermessen,
Welch ein Übel in dir steckt.
(als Bettler:)
Ach, mein Herr! ich kann nicht essen.
(als Doktor:)
Wie? nicht essen?
(als Bettler:)
Ja, nicht essen!
Lange, lang hab' ich vergessen,
Wie ein guter Bissen schmeckt.
(als Doktor:)
Das ist sehr, sehr sonderbar!
Aber ich begreif' es klar. — — —
Ich sah ihn an; kaum hatt' er es vernommen,
Als er sich auf einmal besann.
In seinem Herzen war das Mitleid angekommen,
Ich war sein guter, lieber, armer Mann.

An dieser Stelle (44) tritt Beethovens Musik ins Bereich der Komik und spielt humoristische Trümpfe aus, die sich im Schlußsatze wiederholen werden. Die Gestalt des Mädchens scheidet jetzt bis zur Reprise aus; gegenübergestellt sind Scapin und der (abwesende) Doktor, dessen lächerliches Betragen jener nachäfft. In den abwärts eilenden Sextolenkaskaden zu getrommeltem Baß (44 ff.) stellt sich Scapins erbärmliches Flehen vor dem brummenden Doktor dar, der schließlich (49; *ff*) ein verdrießliches „Was gibts?" hören läßt. „Arm und elend soll ich sein . . ." mimt Scapin weiter (50 ff.), indem er unter täppischen Gesten hinkend und seufzend fortklagt. Auf dem Höhepunkt des Crescendos trifft ihn des Doktors gewaltiges[4]:

[4] Wie hier, so sind auch im letzten Satze der Sonate gehämmerte Oktaven jedesmal das Symbol für den grob dreinfahrenden Geizhals.

(56)

ff *sf* *sf*

Geht zu an-dern, gu - ter Mann!

Der Schelm aber läßt sich nicht abschrecken: „Ach, weit bittrer noch als Mangel . . ." (58 ff.). Man sehe, wie jede der vier Stimmen zur Verdeutlichung des Gedankens beiträgt:

(58)

Nicht weniger als drei Symbole wirken in diesen Takten gleichzeitig: in dem beharrlich klopfenden *b* steckt der Pulsschlag („Reich den Puls!"), in den immer dringlicher werdenden Seufzern der rechten Hand das „Ach, mein Herr!", in der Baßfigur die Ursache der Krankheit, das „Ich kann nicht essen, ich kann nicht essen!"; dazu ein Abnehmen bis zum *pp* in 62, 63. Nunmehr, im Forte dreinschlagend und bis zum Fortissimo gesteigert (64), eine weitere übertriebene Schilderung des Elends unter Berührung von Mollstufen. Mit beinahe drohender Gestikulation setzt Scapin dem Doktor zu: erregtes Sextolengetriebe im Klavier, zornige Schläge in der Violine. Eine zweimalige Abwehr in 76 und 78. Dann in 82 ff. die Wiederholung der Jammerepisode, die jetzt so zimperlich, furchtsam und dringlich (in Moll!) herauskommt, daß der Doktor von Mitleid bewegt wird: Takt 97—104. Wie hier Beethoven plötzlich nach Ces-dur (!) einschwenkt, die Bässe in geheucheltem Theaterpathos *pp* tremolieren und darüber eine gefühlvoll-bedauernde Melodie anstimmen läßt (Scapin wird plötzlich des Doktors „guter, lieber, armer Mann"!), das ergibt einen Höhepunkt der Komik und zugleich einen überzeugenden Beweis für das Folgerichtige unserer Deutung. Wer hätte sich diese Seltsamkeiten bisher erklären können? Damit ist die für Scapins Bericht entscheidende Wendung der Angelegenheit erreicht, und Beethoven beginnt die Reprise.

Ein Wort noch zu dem Wiederholungszeichen nach 67. Der soeben auseinandergesetzte Vorgang geht so glatt und folgerichtig über dieses Wiederholungszeichen hinweg in die Durchführung, daß man empfehlen möchte, es zu übersehen und als äußeres Zugeständnis an die herkömmliche Teilung des Sonatensatzes aufzufassen. Auch wer die Sonate ohne Kenntnis des programmatischen Zusammenhangs spielt, wird empfinden, daß eine Rückkehr in den zierlichen Anfang eine Abschwächung der Wirkung bedeutet, ohne eine Ausgewogenheit der Teile sonderlich zu begünstigen. Die eigentliche Reprise (105, die jetzt nicht mehr als „Fortsetzung" des Vorgangs zu gelten hat) reicht aus, um die Einheit des Satzes in jeder Weise zu bekräftigen. In einem ähnlichen Falle — es ist der 1. Satz der Werther-Sonate in c-moll, op. 30 Nr. 2 — hat Beethoven selbst das Wiederholungszeichen unterdrückt.

Die Koda endlich (163 ff.) greift auf Scapin und Scapines Dialog zurück. Scapin schließt in 163 den Bericht mit Eifer, Scapine antwortet in 165 ebenso, und beide freuen sich des gelungenen Betrugs.

Zweiter Satz: Adagio con molt' espressione, 3/4.

Das Lied der Scapine an die Nacht (am Anfang des 4. Aktes) ist der einzige lyrische Erguß in der Dichtung, eine Art Kavatine, wie geschaffen für einen versonnenen Mittelsatz. So, wie Beethoven ihn gegeben hat, spiegelt er, ohne der Sentimentalität zu verfallen, die ganze träumerische Stimmung der schönen Verse wider. Zeile für Zeile folgt die Musik ihnen, und zwar hat der Satz nicht mehr und nicht weniger Perioden, als zur Bestreitung der drei ungleichen Strophen erforderlich sind. Der Leser tut am besten, sich auf grund der folgenden Taktangaben

die betreffenden Verszeilen über die Noten ſeines Exemplars zu ſchreiben, um auf dieſe Weiſe inne zu werden, wie Muſik und Versinhalte ſich decken.

S c a p i n e :

Takte:	
1—8	Nacht, o holde! halbes Leben! Jedes Tages ſchöne Freundin!
9—15	Laß den Schleier mich umgeben, Der von deinen Schultern fällt!
19—22	In dem vollen Arm der Schönen
23—26	Ruhet jetzt belohnte Liebe;
27—30	Und nach einſam langem Sehnen
31—34	Bringen auch verſchmähte Triebe
35—39	Träume jetzt ein Bild der Luſt.
39—46	Nacht, o holde! —
46—53	Es ſchleicht mit leiſen Schritten Die Liſt in deinen Schatten;
54—	Sie ſuchet ihren Gatten,
59; 60	Den Trug! — Im ſtillſten Winkel Entdeckt ſie ihn, und freudig
—64	Drückt ſie ihn an die Bruſt!
64—71	Nacht, o holde! . . . .

Der Anfang würde demgemäß folgendermaßen ausſehen:

Kl. p sfp
(Nacht, o hol - de, hal - bes Le - ben! Je - des

tr sfp Viol. (p)
Ta - ges ſchö - ne Freun-din! Laß den Schlei - er mich ___ um -

8va
ge - ben, der ___ von dei-nen Schul - tern fällt.)

Dabei ſei bedacht, daß es ſich in Wirklichkeit nicht um ein geſungenes Lied oder eine Arie, ſondern um ein Inſtrumentaladagio handelt. Die Verſe im Kopfe oder vor Augen, deklamiert der Spieler ſie gedankenvoll in ſein Inſtrument ſo, wie es deſſen Charakter angemeſſen iſt. Möglicherweiſe iſt die Melodie (mit vielen ähnlichen Gebilden) in dieſer Weiſe als ſpontaner Erguß, improviſiert, unter den Händen Beethovens am Klavier hervorgewachſen. Man könnte an das ſchöne Wort Herders (in der „Kalligone", 1800) denken: „Bei einem Zeitungsartikel denkt niemand an Muſik; leſe man aber eine Stelle, die ganz und innig Sprache der Empfindung iſt; man will, man muß ſie laut leſen mit Ton und Gebärde. Ton und Gebärde rufen zu ihr die Muſik, wie gegenſeitig zu ſüßen melodiſchen Geſängen man Worte ſich nicht nur wünſcht, ſondern in der Empfindung ſie auch ohne Sprache ſich ſelbſt dichtet". Möchte es nicht geradezu als Selbſtverſtändlichkeit erſcheinen, daß der halbtaube Beethoven, der ſich beim glutvollen „Lautleſen mit Ton und Gebärde" kaum ſelbſt verſtand, derlei hohe Poeſie jetzt wie künftig am liebſten wortlos ins Klavier, ins Bereich der Inſtrumente deklamierte?

Zur e r ſ t e n Strophe bleibt, da ſie für ſich ſelbſt ſpricht, kaum etwas zu ſagen. In der z w e i t e n (19—39) ſind bei „Ruhet jetzt . . ." (23) und bei „Und nach . . ." (27) die gehäuften weiblichen Versenden in männliche Schlüſſe verwandelt. Die Zartheit und Weihe der Doppelſtelle, das ſanfte Wogen der Begleitung, über der eine traumſchwere Melodie dahinzieht, wie wenn Schlummer ſich auf müde Augen ſenken will (perdendosi!), endlich das Ein-

münden in die weitab gelegene Beethovenſche „Liebestonart“ Des-dur, — alles entſpricht dem Verſinhalt. Beim Abſchluß (31) wird die genaue Deklamation wieder aufgenommen:

(Brin - gen auch ver - ſchmäh - te Trie - be Träu - me jetzt ein Bild ——— der Luft.)

Mit Takt 46 beginnt die Auslegung der dritten Strophe. Sie, nur ſie allein vermag zu erklären, warum Beethoven plötzlich den Stimmungscharakter des Vorhergehenden verläßt und eine geradezu dramatiſch ſich geberdende Epiſode einſchiebt. Was wir bisher ahnungslos und mit Kopfſchütteln als ſeltſam barocken Einfall des Meiſters („ſo gewollt“) hinnahmen, hinnehmen mußten, enthüllt ſich uns jetzt als unter dem Zwange des dichteriſchen Bildes entſtanden. Zunächſt (46—53) ein leiſes, ſuchendes Heranſchleichen der ſchadenfroh auflachenden „Liſt“ und vorſichtig taſtende Schritte (50, 51, mit Generalpauſen!). Dann (53 ff.) ein neues Suchen, heftigeres Lachen und wiederholtes argwöhniſches Sichducken, bis die Liſt ihren Gatten, den „Trug“ (59) gefunden hat:

Beethoven hat das Wort, wie man ſieht, buchſtäblich mit Trugſchluß und als aufgeſcheuchtes Schreckgeſpenſt (*ff* gegen *pp*) hingeſtellt, — offenbar mit beſonderer Freude am ſtarken Kontraſt. In den kanoniſch aufſteigenden Zweiundreißigſteln und der merkwürdigen gegenſeitigen Umgaukelung der Oberſtimmen in 60, 61 wird man die flüchtige Andeutung des Sichfindens, Sichbegegnens, in den beiden Takten 62, 63 die Geſte des erregten an die Bruſt Drückens erkennen dürfen. Beethoven überging hier nichts, weil ſonſt die Umſetzung der poetiſchen Gedanken unvollſtändig, mithin unlogiſch geblieben wäre[5]! Mit einer feinen Zurückdeutung auf das Hauptthema der jetzt durch Trug leicht geſtörten holden Nacht ſchließt das Stück, nach C-dur zurücklenkend, mit drei freundlich-beſinnlichen Geſten.

Dritter Satz: Rondo. Allegro molto, 2/4.

Scapin und Scapine haben verabredet, dem geizigen Doktor einen Streich zu ſpielen. Scapine ſoll ſich krank ſtellen, damit während der Unterſuchung blinder Feuerlärm geſchlagen und dabei die richtige Arzneibüchſe mit der Arſenikbüchſe vertauſcht werden kann. Aus den Folgen der Verwechſelung erhofft das Paar gründliche Beſtrafung des Geizigen. Beethoven hat jene kurze Szene gewählt, wo Scapine, von Scapin angemeldet, beim Doktor eintritt und das

[5] Ein ganz ähnliches überraſchendes Intermezzo, nur ins Sinnige gewandt, findet ſich im dritten Satze des Streichquartetts op. 59 Nr. 1 (Goethes Harfnerlied) dort, wo es heißt: „Es ſchleicht ein Liebender lauſchend ſacht“. Ich bitte den Leſer, dazu in „Beethoven und die Dichtung“ S. 259 nachzuſchlagen.

Poſſenſpiel der Unterſuchung der angeblich Kranken beginnt. Folgende Worte Goethes kommen in Betracht.

(Scapin ab. Der Doktor beſchäftigt ſich während des Ritornells mit dieſem und jenem.)

S c a p i n (kommt zurück): Herr! ein Mädchen! Herr! ein Weibchen,
Wie ich keines lang geſehn.
Wie ein Schäfchen, wie ein Täubchen!
Jung, beſcheiden, ſanft und ſchön.
D o k t o r : Führ herein das junge Weibchen!
Mich verlanget, ſie zu ſehn.
S c a p i n : Nur herein, mein Turteltäubchen!
Sie muß nicht von weitem ſtehn.
D o k t o r : Nur herein, O wie ſchön!
(Zu zwei.)
Nur herein! O wie ſchön!
So beſcheiden und ſo ſchön!
Nur herein!
Sie muß nicht von weitem ſtehn.
S c a p i n e : Ein armes Mädchen!
Vergebt, vergebet!
Ich komm' und flehe
Um Rat und Hilfe
Von Schmerz und Not.
Ich bin ein Mädchen!
Nennt mich nicht Weibchen!
Ihr macht mich rot.
D o k t o r : Mein liebes Kind, Sie muß ſich faſſen;
Tret' Sie getroſt herbei!
Sie darf vor aller Welt ſich frei
Vor Kaiſer und vor Königen ſich ſehen laſſen.
Was fehlt Ihr? Rede Sie! Sie darf ſich mir vertraun.
Wie ſoll man mehr auf äuß'res Anſehn bau'n!
Wer Sie nur ſähe, ſollte ſchwören,
Sie ſei recht wacker und geſund;
Ich glaub' es ſelbſt, es muß Ihr ſchöner Mund
Mich eines andern erſt belehren.
S c a p i n e : Wollt Ihr den Puls nicht fühlen, weiſer Mann?
Vielleicht erfahrt Ihr mehr, als ich Euch ſagen kann.
(Sie reicht ihm den Arm.)
D o k t o r : Ei! ei! Was iſt das?
Wie geſchwind! Wie ungleich!
Bald früher, bald ſpäter.
Das kindiſche, unſchuldige Geſicht! —
Im Herzchen iſt kein Gleichgewicht.
Ja, ja, gewiß, der Puls iſt ein Verräter.
Zaudre nicht! Die Zeit vergeht!
Geſteh', wie es in deinem Herzen ſteht!

Scapin gebärdet ſich wie einer der verſchmitzten zungenfertigen Diener in den Dramme giocose der Zeit. Demgemäß bedient ſich auch die Muſik eines entſprechend buffonesken Stils. Das Rondothema ſprudelt über von Heiterkei und Laune. In nicht zu übertreffender Weiſe iſt es (1—8, 9—16) den Worten angepaßt[6]:

Allegro molto
Scapin
p *sf* *sf* *sf* *sf*
(Herr! ein Mädchen! Herr, ein Weibchen, wie ich kei-nes lang ge - ſehn. Wie ein Schäfchen, wie ein Täubchen! Jung, beſcheiden, ſanft und

[6] Daß Beethoven für die zweiſilbigen Worte „Mädchen, Weibchen, Schäfchen, Täubchen" nur eine Viertelnote (aber mit *sf*!) gewählt hat, iſt vom Standpunkt des „akkompagnierenden" Inſtrumentiſten leicht erklärlich. Läßt man Scapin Tenor, den Doktor Baß ſingen, ſo hat man das feinſte Buffoduett.

(8) Doktor (17) tr Scapin
ſchön. Führ' her - ein das junge Weibchen! Mich ver-lan-get ſie zu ſehn. Nur her - ein, mein Tur-tel-
tr (24) Viol.
täubchen! Sie muß nicht von wei-tem ſtehn. Nur herein! ——— O wie ſchön! ———)

Ebenſo vergnügt ſchlägt, wie man bemerkt, mit „Führ' herein das junge Weibchen" (16—20) der Doktor ein; Scapin ſetzt fort (20—24): „Nur herein, mein Turteltäubchen . . .". Unter höflichen Verbeugungen (24—31) fordert er das Mädchen zum Eintreten auf.

Der erſte Zwiſchenſatz (40—79) bringt das rauhe „Nur herein!" des Doktors (*ff*), Scapines verſtellte Furchtſamkeit (*p*) und ſchließlich deren Anrede „Ein armes Mädchen . . ." (51 ff.). Beethoven hat dieſer Rede nur den Sinn entnommen: die luſtige Durchtriebenheit des anmutigen Geſchöpfs. Zu Ende gekommen (67), will Scapine hereinſchlüpfen, gezogen von Scapin (Imitation der Violine in 69) und vom Doktor (Imitation des Baſſes in 71). Dazu kleine kokette Geſten des Sträubens („Ihr macht — mich rot"), bis ſie mit komiſcher Plötzlichkeit (75) mitten im Zimmer ſteht. Ich gebe den erſten Abſchnitt von Takt 40 an mit Texterläuterungen.

Doktor (40) Scapine (furchtſam) Doktor (45) Scapine
(Nur her - ein! ——— Nur her - ein! ———
(O wie ſchön!)

Doktor, Scapin (zu zwei) (51) Scapine (ſchalkhaft)
Nur her - ein, nur her - ein! Sie muß nicht von weitem ſtehn. Ein armes Mädchen uſw.
(O wie ſchön!)

Mit kurzen genialen Strichen hat also Beethoven die ganze buffoneske Einleitung der Szene musikalisiert und damit gleicherweise Personen wie Situation getroffen. Nach der neuerlichen Wiederholung des Rondothemas beginnt in 95 der zweite Zwischensatz. Der bärbeißige Doktor tritt auf mit „Mein liebes Kind, Sie muß sich fassen, tret' Sie getrost herbei!" Die rauhen Oktavenkontrapunkte des Klaviers versinnlichen das Polternde des Geizhalses. Als scharfer Gegensatz dazu die Episode des Pulsfühlens 109 ff. Die Rede setzt aus; im *pp* und in Ges-dur klopft der Puls Scapines, während sie innerlich voll Schadenfreude des Tölpels lacht (Sechzehntelfiguren des Klaviers).

Die Überraschung des Doktors folgt 117 ff. auf dem Fuße: eine Wiederholung der polternden Oktaven, wobei die schon vorher gehörte Figur, jetzt höchst nachdrücklich im Klavier gebracht:

Ei! — ei, was ist das?

sich mit den hier untergelegten Worten erklären läßt[7]. Und nochmals wird, nunmehr in b-moll, der Puls befühlt (131). In der Weiterführung (139) verharrt im Klavier Scapines verstellte Schelmerei, während in der Violine das „Doktormotiv" im Piano weitergeht, einem Kopfschütteln des Alten vergleichbar („Das kindische, unschuldige Gesicht . . ."). Plötzlich (147) setzt er ab und ruft triumphierend im *ff*: „Ja, ja, gewiß, der Puls ist ein Verräter". Mit der beschwichtigenden Überleitung 153 ff. wird der Anschluß an das Rondothema (163) wiedergewonnen.

Die hiermit einsetzende Reprise bringt in verkürzter Fassung die Episoden des Anfangs bis zum Augenblick des Eintretens Scapines (218). Es folgt die Koda, ein lustiger Kehraus, der alle drei Personen noch einmal durcheinanderwirbeln läßt. Um ihn inhaltlich zu verstehen, sind noch einige Worte Goethes erforderlich. Nachdem Scapine gestanden, über ihr Herz nichts zu wissen, heißt es:

(Sie hat sich während der Arie manchmal nach Scapin umgesehen, als wenn sie sich vor ihm fürchtete.)

Doktor: Ich verstehe dich; du traust mir wohl,
Doch willst du dich vor diesem Burschen da
Nicht explizieren.
Ich lobe die Bescheidenheit. (Zu Scapin.)
Hast du nichts zu tun, als dazusteh'n?
Geh hin, beschäft'ge dich!

Scapin: Mein Herr, der Anblick heilet mich:
Ich fühle nach und nach ein himmlisches Behagen;
Ich glaube gar, mir knurrt der Magen!
Wie durch ein Wunder flieht die Pein,
Die Lust zum Essen stellt sich ein.
O dürft' ich, um es zu beweisen,
Gleich hier in diesen Apfel beißen!
(Er greift ihr an die Wange.)

[7] Die Stelle erinnert an die Szene im Trio des Falstaffquartetts (Es-dur, op. 127), wo der als altes Weib verkleidete zitternde Falstaff vom polternden Ford herumgejagt wird; vgl. Beethoven in neuer Deutung I, S. 37 ff.

Doktor: Willſt du! — Unverſchämter! —
Hinaus mit dir! Was fällt dir ein?
Der Biſſen iſt für dich zu fein.
(Er treibt ihn fort.)

Die Szene endet alſo mit dem Hinauswerfen Scapins. Dieſe Gewalthandlung des Doktors hat Beethoven in die *ff*-Stelle bei 245 gelegt. Auf donnerndem Orgelpunkt B ſchlagen die Rhythmen des Hauptthemas in Engführung mit nur einem Viertel Abſtand aufeinander: das Klangbild ſinnloſen Drauflosfahrens, wie wenn Zwei ſich wütend in die Haare geraten[8]. Der Doktor (Oktaven) muß alle Kraft aufbieten, um den ſchlangengleich ſich windenden Scapin (Sechzehntelfiguren) zu packen. Mit zwei Stößen (254, 256) befördert er den hell Auflachenden ins Freie, der ſich nun mit luſtigem Singſang (258) und heimlichen Kußhänden an Scapine (274) empfiehlt.

Man bemerkt, daß der Orgelpunkt in 245 ff. zu einem kleinen, bei 226 beginnenden Fugato gehört, deſſen Schluß und Krönung er bildet. Zuerſt (226) tritt Scapin hervor, darüber Scapine mit ihren Kicherfiguren[9], dann werden die Stimmen vertauſcht, und ſchließlich erſcheint der über die Frechheit empörte Doktor ſehr heftig im Baß (234). Das Ganze hat als tönendes Sinnbild der in den letzten Verſen ſich vorbereitenden dramatiſchen Verwickelung zu gelten und wird auch ſchon vom nicht eingeweihten Hörer in ähnlichem Sinne verſtanden. Nur war bisher ganz unklar, warum das Stück gerade mit dieſem ſeltſam ſtürmiſchen Nachſpiel auslaufen mußte. —

Die Sonate iſt ohne die vorausliegende muſikaliſche Buffotechnik Mozarts, ſeines Osmin, ſeines Leporello nicht zu denken. Mit ebenbürtiger Gewandtheit und Hellſichtigkeit für Menſchenbilder jeglicher Art hat Beethoven das Lebendige der drei Goetheſchen Geſtalten eingefangen. Auch die ſanfte Elegik des Mittelſatzes ſteht Mozart nicht fern. Wie durch ein Transparent leuchtet jetzt durch die Töne eine liebenswürdige, humorverklärte Menſchenhandlung, deren meiſterhafte und geiſtvolle Charakteriſtik zu ſtudieren, jedem phantaſiebegabten Spieler und Hörer dauernde künſtleriſche Freude bereiten wird. Keine Beethovenmonographie hat künftig Grund, über dieſe dritte Nummer des von vielen Verfaſſern unterſchätzten op. 12 hinwegzugehen. Erheiternd wirkt heute, was ein Rezenſent der „Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung" im Jahre 1799 darüber zu ſagen wußte: „Wenn Beethoven nur mehr ſich ſelbſt leugnen und den Gang der Natur einſchlagen wollte, ſo könnte er bei ſeinem Talent und Fleiß uns ſicher recht viel Gutes liefern." Was hätte dieſer Flachkopf wohl geſagt, wenn Beethoven ſein geheimes Programm zur Es-dur-Sonate verraten hätte!

[8] Man erinnere ſich ähnlicher Stellen im Rondo „Die Wut über den verlorenen Groſchen".

[9] Sie erſcheinen nahezu in gleicher Form im Rondo der F-dur-Sonate op. 24 als Kicherfiguren der Landmädchen aus „Claudine von Villa Bella"; vgl. ZFM 1936, Heft 11 (April), S. 1317.

MUSIK UND GEISTESGESCHICHTE
BERLINER STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

PROF. DR. ARNOLD SCHERING

BAND 1

ARNOLD SCHERING

ZUR ERKENNTNIS BEETHOVENS

NEUE BEITRÄGE ZUR DEUTUNG SEINER WERKE

1938

KONRAD TRILTSCH VERLAG WÜRZBURG-AUMÜHLE

ARNOLD SCHERING

ZUR ERKENNTNIS BEETHOVENS

NEUE BEITRÄGE ZUR DEUTUNG SEINER WERKE

1938

KONRAD TRILTSCH-VERLAG WÜRZBURG-AUMÜHLE

PRINTED IN GERMANY

Druck von Konrad Triltsch, Würzburg

Meinen Kindern

Hertha, Alfhild, Roland

Inhalt.

Si vera nostra sunt aut falsa, erunt talia, licet nostra per vitam defendimus. Post fata nostra pueri, qui nunc ludunt, nostri judices erunt.

Goethe (vor der Einleitung zum „Entwurf einer Farbenlehre").

Indem ich der Öffentlichkeit einen weiteren Beitrag zum Thema „Beethoven in neuer Deutung" übergebe, hoffe ich, daß die bösen Blicke, die ehemals durch dieses Unterfangen erzeugt worden sind, sich inzwischen bei sehr vielen in freundlichere verwandelt haben. Gut Ding will Weile! Da sich bisher niemand gefunden, der die Ungeheuerlichkeiten Beethovenscher Tonphantasie auf andere Weise zu erklären versucht hat, so nehme ich an, daß mein Deutungsprinzip so lange Bestand haben wird, bis es durch ein besseres ersetzt worden ist.

Möchten auch die folgenden Erläuterungen als das genommen werden, was sie insgesamt sein wollen: Versuche, immer tiefer in das Innere der großen Tondichtungen Beethovens einzudringen und damit alten Beglückungen neue von höchst besonderem Reiz hinzuzufügen. Daß auch diesmal Liebe und Enthusiasmus die Feder geführt haben, wird dem Leser nicht entgehen.

Berlin, im Januar 1938.

Arnold Schering.

I.

Die Klaviersonate As-dur, op. 26

(entstanden 1800—01)
über Szenen aus Giov. de Gamerras „Achille".

Wenn jemals eine unter den frühen Sonaten Beethovens die Schwere des Deutungsproblems hat empfinden lassen, so die in As-dur op. 26. Wohl geben schon manche der elf vorhergehenden Rätsel auf und drängen zu der Frage, was der Komponist hier und dort gemeint hat. Doch erhebt sich gerade bei der As-dur-Sonate diese Problematik mit besonderer Dringlichkeit. Das liegt nicht so sehr am Charakter der einzelnen Sätze als an deren Verknüpfung: Thema mit Variationen, Scherzo, Trauermarsch, Finalallegro. Solange es eine interpretierende Beethovenforschung gibt, hat sie nicht aufgehört, das Ungewöhnliche dieser Satzverbindung zu unterstreichen und die Frage nach der tonkünstlerischen Absicht zu stellen. Verschiedene Meinungen sind geäußert worden. Merkwürdigerweise aber halten wir heute noch an derselben Stelle wie die Welt vor 80 und 100 Jahren, als Männer wie Rochlitz, Schindler, Lenz, Ambros, Marx ihre Erörterungen niederschrieben. Der Reiz des Geheimnisses ist seitdem nicht geringer geworden. Er hat auch die folgende Betrachtung veranlaßt.

Über eins wird man sich von Anfang an im Klaren sein müssen. Alle formalanalytischen Untersuchungen, wie immer man sie anstelle, vermögen niemals zur Begründung der erwähnten eigentümlichen Charakteristik und Satzverknüpfung der Sonate zu führen. Auch stilgeschichtlich ist das Problem nicht zu lösen. Beide Methoden, jede nach ihrer Weise, rücken das Tonwerk in Zusammenhänge, die uns bei unserer Fragestellung nicht weiterhelfen. Sie nehmen das Tonwerk als gegeben in d e r Gestalt hin, wie es vorliegt, ohne zu fragen, warum seine Bestandteile so und nicht anders zu einander fanden. Gerade d i e s aber steht zur Entscheidung. Denn wie das Wesen eines „Motivs" noch lange nicht erfaßt ist, wenn wir nur seine Töne anzugeben wissen, ebensowenig kann eine Sonate schon als erfaßt gelten, wenn nur erst ihre Einzelsätze erfaßt worden sind. Und wie eine „Melodie" nach alter Erfahrung mehr ist als die Summe ihrer Töne, so bedeutet ein Sonatenwerk als Ganzes m e h r als die Summe von drei oder vier Sätzen. Es ist nämlich das Eigentümliche, daß diese Sätze, sobald sie aus ihrem Zusammenhang gelöst und isoliert werden, sofort an Repräsentations-

wert verlieren und den Charakter von Bruchstücken bekommen, während sie früher Bestandteile eines geistigen Organismus waren. Die Bindekraft dieses ist so stark, daß nicht einmal die Reihenfolge ihres Auftretens geändert werden kann. Eine bestimmte einmalige, nicht beliebig wiederholbare Gedankenverbindung muß den Tonsetzer veranlaßt haben, das Gesamtgebilde gerade in dieser und keiner anderen Form anzulegen. Anton Schindler, des Meisters Weggenosse im letzten Jahrzehnt seines Lebens, schrieb in seiner Beethovenbiographie (1. Aufl. 1841, S. 196): „Beethoven beschränkte sich nicht auf das Schreiben nach hergebrachten Formen, sondern er umging diese häufig, weil die Idee, durch die er sich anregen ließ, eine andere Behandlung, oder richtiger, eine neue Einkleidung erforderte. Daher mancher zu dem Ausspruch kam: Die Sonaten Beethovens sind lauter verkappte Opern." Das gibt zu denken, und hier alle Hebel in Bewegung zu setzen, ist gewiß eine ebenso dringliche wie schöne Aufgabe der Forschung.

Mithin: besteht die Überzeugung — und niemand wird sich ihr verschließen —, daß Beethovensche Sonaten nicht auf einer Zusammenordnung beliebiger, wohl gar austauschbarer Satztypen beruhen, sondern daß jede einer bestimmten übergreifenden Logik verpflichtet ist, so muß nach einer anderen Erklärungsart gesucht werden. Diese kann nur außerhalb der rein musikalischen Sphäre liegen. Und zwar deshalb, weil die Musik, die immer nur Zuständliches, Gegenwärtiges gibt, kausale Beziehungen von Zuständen oder Ereignissen nach Abfolge, Zusammenhang, Verknüpfung, Motivierung nicht ausdrücken kann. Die geistige Brücke, die in unserer Sonate von den Variationen zum Scherzo, von diesem zum Trauermarsch, von hier zum Schlußallegro führt, ist selbstverständlich vor Entstehung dieser Einzelsätze im Kopfe des Komponisten dagewesen. Sie gehört damit einem a priorischen Denkkreise an, während das klingende Gestaltwerden als ein a posteriori erst nachfolgte. Steht aber, wie eben erwähnt, die Musik jederzeit in einem „Jetzt", so kann sie nicht gleichzeitig auch ein „Vorher" mit erfassen.

Der Wert einer einleuchtenden Deutung, wie sie im Folgenden versucht wird, besteht also darin, jenen a priorischen Denkkreis zu beschreiben, d. h. diejenigen Motive wahrscheinlich zu machen, die Beethoven gerade zu dieser und keiner anderen Satzverbindung veranlaßten. Um dies herbeizuführen, gibt es nur einen Weg: alles, was nur irgend näher oder ferner mit der Entstehung des Werks zusammenhängt, zu sammeln, zu verknüpfen und durch Kettenschlüsse auf eine Folge zu bringen. Es handelt sich um eine fortschreitende, immer enger werdende Einkreisung des Problems bis zu dem Augenblick, wo sich die Zusammenhänge unter der größtmöglichen Evidenz enthüllen. Und so lange wird das damit gewonnene Ergebnis in Geltung bleiben, als nicht ein anderes Verfahren zu noch einleuchtenderen Schlüssen kommt.

Unmittelbar hinab in die Entstehungsgeschichte der Sonate reichen drei zeitgenössische Berichte, denen man bisher nur anekdotischen Wert beigelegt hat.

In Wirklichkeit bedeuten sie mehr als beiläufige Erzählungen. Es sind folgende.

Ries teilt mit[1]): „Der Trauermarsch in As-moll in der dem Fürsten Lichnowsky gewidmeten Sonate (Opus 26) entstand aus den großen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paërs in dessen Oper „Achilles" von den Freunden Beethovens aufgenommen wurde".

Nach einer Mitteilung Carl Czernys[2]) soll Beethoven zur Komposition des Finales der As-dur-Sonate durch J. B. Cramers drei Klaviersonaten op. 23 (As-dur, C-dur, A-moll) angeregt worden sein, die mit einer Widmung an Jos. Haydn spätestens zu Anfang des Jahres erschienen waren und Aufsehen erregten. Dieses Finale erinnere „absichtlich an die Clementi-Cramersche laufende Manier". Worauf sich diese Angabe stützt, wird nicht gesagt.

Wegeler berichtet[3]), Beethoven habe von ihm einen Text (!) zum Thema der Variationen gewünscht, „den ich ihm jedoch, da er mir selbst nicht genügte, so wenig wie einen andern, je übermachte".

Einer eingehenden Prüfung bedarf zunächst der Hinweis auf den Trauermarsch von Paër. Es steht heute längst fest, daß Beethoven von dessen Komposition nicht angeregt worden sein kann, denn Paërs zweiaktige Oper kam erst am 6. Juni 1801 zur ersten Aufführung, während Beethovens Marsch bereits im Jahre 1800 konzipiert war. Seit Nottebohm diesen Sachverhalt festgestellt, gilt die Frage des Zusammenhangs beider Sätze für die Beethovenforschung als erledigt. Dennoch muß gefragt werden: beruhte die Verkoppelung beider Namen und Werke wirklich nur auf einer vagen Vermutung von Freunden Beethovens? Immerhin liegen beide Vergleichsobjekte so weit auseinander, daß ohne irgendwelche direkte Vermittelung schwerlich ein Zusammenhang herzustellen war. Sollte Beethoven selbst durch eine wenn auch mißverstandene Äußerung dazu Anlaß gegeben haben?

Indem ich diesen Zweifel ernstlich zu heben trachtete und die Achillesoper Paërs selbst zur Hand nahm, ergab sich die überraschende Feststellung, daß die vier Sätze der As-dur-Sonate vieren der bemerkenswertesten Szenen dieser Oper entsprechen, und zwar in derselben Reihenfolge, wie sie dort stehen. Diesem Nachweis ist die folgende Untersuchung gewidmet. Wie mag sich das erklären?

Von der Musik Paërs hat Beethoven, wie betont, im Jahre 1800 noch nichts kennen können; denn obwohl beide Meister freundschaftlich mit einander verkehrten, wird Paër, selbst wenn er damals schon zu schreiben begonnen hätte, dem großen Kollegen schwerlich seine erst im Entstehen begriffene Partitur

[1]) Biographische Notizen usw., S. 80 (Neudruck von A. Chr. Kalischer, 1906, S. 95).

[2]) Im 4. Teile der Großen Pianoforteschule (Die Kunst des Vortrags), S. 50. Vgl. auch G. Nottebohm Zweite Beethoveniana (1887) S. 243, und F. Kerst, Die Erinnerungen an Beethoven, Bd. 1 (1913), S. 52, wo sich die Mitteilung Czernys in etwas anderer Fassung findet.

[3]) Biographische Notizen usw., Neudruck S. 61.

Blatt für Blatt vor Augen gelegt haben. Zudem erscheint der Trauermarsch um den gefallenen Patroklus erst im letzten Viertel der Oper. Mithin hat Beethoven, wenn sich jene Tatsache bestätigt, nur vom Text der Oper ausgehen können. Dieser stammte vom kaiserlichen Hofdichter Giovanni de Gamerra aus Livorno (1743—1803), der dieses Amt von 1794 bis 1801 innehatte und nicht nur schon Mozart und Christian Bach („Lucio Silla"), sondern auch Salieri, Weigl, Guglielmi, Simon Mayr italienische Opernlibretti geliefert hatte.[4]) Dem von ihm gedichteten Singspiel „L'amore marinaro" Weigls hatte Beethoven erst vor drei Jahren (1797) das Thema zu den Variationen im B-dur-Trio op. 11 entlehnt. Obwohl der Name Gamerras, soweit zu sehen, in Beethovens Lebensgeschichte nicht nachweislich hineinspielt, ist dennoch selbstverständlich, daß dieser den Dichter nicht nur in seinen Leistungen, sondern auch persönlich gekannt hat. Auf welchem Wege und aus welchem Grunde er zur Kenntnis der italienischen Dichtung, bevor diese an Paër gelangte, gekommen sein könnte, läßt sich nur mutmaßen. Möglicherweise bewegten ihn schon damals Opernpläne. Und das nächste war, erst einmal Wiener Poeten kennen zu lernen, darunter als vornehmsten eben den kaiserlichen Hofdichter. Sonnleithner, der in diesen Jahren sowohl für Cherubini wie für Beethoven nach Libretti fahndete, mag unverbindlich auch mit Gamerra in Verbindung getreten sein und dessen „Achille" eingesehen haben. Um so eher, als er sicherlich wußte, daß Beethoven klassischen Stoffen besonders geneigt war. Eine Übersetzung und wunschgemäße Umänderung wäre ebenso leicht herbeizuführen gewesen wie später bei der Benutzung der „Léonore ou l'amour conjugal" von Bouilly-Gaveaux (1798). Beethoven könnte also recht wohl das Libretto vor Paër in der Hand gehabt haben. Daß es ihn in seiner Metastasio nachgebildeten Anlage als Ganzes nicht befriedigen konnte, begreifen wir heute leicht, hindert aber die Annahme nicht, daß ihm die Liebesszene zwischen Achilles und Briseïs und drei ihr folgende dramatische Episoden Eindruck machten. Diese drei noch zu besprechenden Episoden sind durchaus zuständlicher Natur, für die eine bestimmte versmäßige Formung nicht den Ausschlag gab. Beethoven konnte sie rein als „charakteristische" Situationen auf sich wirken lassen, ohne sich an die Verse zu binden. Für die Liebesszene dagegen hatte Gamerra ein fünfteiliges Strophengebilde in alternierender Duettform vorgesehen, das Beethovens Aufmerksamkeit in solchem Grade fesselte, daß er es in seinem „Thema mit Variationen" nachbildete. Beides, die Dichtung

[4]) Vgl. die Wiener Opernstatistik bei Thayer-Deiters-Riemann, Biographie Bd. 2², S. 575 ff. In den gesammelten Dichtungen Gamerras, die unter dem Titel „Nuovo Teatro del Sig. Gio. de Gamerra" in 18 Bänden 1790—93 in Venedig erschienen und neben Tragödien und Komödien auch einige Operntexte enthalten, ist der „Achille" noch nicht vorhanden. Der Dichter galt zu seiner Zeit als Hauptvertreter des italienischen „Rührstücks". Über sein Melodram „L'intrapresa dell'amore" (Bd. 17, 1793), in welchem er dem Musiker hochinteressante Aufgaben im Ausdruck seelischer und szenischer Vorgänge stellt und damit bekundet, welche unbeschränkte Ausdruckskraft dieses Zeitalter von der Musik forderte, mag an anderer Stelle gesprochen werden.

und die Musik, fallen hier in ähnlicher Weise zusammen wie die Variationen der Kreutzersonate mit den Tassoschen Strophen zur Liebesszene Rinaldo-Armide, oder Wielands Oberonstrophen zur Hochzeitsszene Hüon-Amanda mit den Variationen des B-dur-Trios op. 97.[5]) Vielleicht hat sogar die poetische Diktion am Zustandekommen der Themamelodie mitgewirkt; denn daß Beethoven das Italienische fließend sprach, jedenfalls geläufiger als das Französische, wissen wir aus Mitteilungen Potters.

Hält man an diesem zunächst noch vermutungsweise ausgesprochenen Gang der Dinge fest, so würde sich die von Ries erzählte Anekdote sofort erklären. Als nämlich Paërs Oper im Juni 1801 auf der Bühne der Hofoper erschienen war, und man viel Rühmens von ihr und dem Trauermarsch machte, konnte Beethoven — obwohl seine Sonate noch nicht gedruckt vorlag — bereits recht wohl ironisch oder selbstbewußt durchblicken lassen, daß e r sich einen Trauermarsch inmitten einer derart tragischen Handlung ganz anders vorstelle. Daß ein solcher zur selben Dichtung längst fertig im Pulte lag, ahnte keiner; aber man nahm von der Äußerung Notiz. Als dann die Sonate im Frühjahr 1802 ans Licht trat und man darin eine Marcia funebre fand, war es durchaus begreiflich, wenn man diese nunmehr ursächlich auf Paërs Stück zurückführte und als eine Art nachträglichen Protest ansah. Damit wäre jedenfalls der bisher bestehende chronologische Widerspruch beseitigt und das Entstehen der Überlieferung gerechtfertigt.

Ganz allgemein läßt sich sagen, daß Gamerras Libretto für Beethoven nicht mehr und nicht weniger Bedeutung hatte als das italienische Szenarium, das ihm Vigano zur Komposition des Balletts „Die Geschöpfe des Prometheus" in die Hand gedrückt hatte und dessen Musik gleichzeitig mit unserer Sonate entstand. Den schöpferischen Vorgang spiegelt in beiden Fällen das Berliner Skizzenbuch F 91 der Preuß. Staatsbibliothek[6]). Hier wie dort hat das Szenische nur anregende, phantasiebeflügelnde Kraft entfaltet, während das Textwort an sich nebensächlich blieb.[7]) Die erste Skizze zur Sonate — mit „Sonate pour M." überschrieben, was mit Thayer-Deiters-Riemann wohl am besten mit „Sonate für Mollo" (den Verleger) zu deuten ist — läßt nach zwei Zeilen Noten mit dem

---

[5]) Vgl. hierzu meine Schrift „Beethoven und die Dichtung", Berlin 1936, S. 465 und 436. Dort habe ich auch (in der Einleitung „Zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung") die Voraussetzungen und methodischen Grundsätze erörtert, nach welchen hier vorgegangen wird. Ihre Kenntnis darf ich voraussetzen.

[6]) Ein Notierungsbuch von Beethoven. Vollständig herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von K. L. Mikulicz, Leipzig 1927. Die Skizzen besprach schon G. Nottebohm, II. Beethoveniana (1887), S. 237 ff. Eine photographische Wiedergabe des gesamten Sonatenautographs veranstaltete E. Prieger.

[7]) Unter den poetischen Stichworten, die sich Beethoven über die für die Pantomime bestimmten instrumentalen Erfindungen der Prometheusmusik notierte, stehen folgende: *les graces, la muse tragique* (c-moll-Stück!), *per il complimento, prega, parla, Promethe mort, les enfants pleurent, Vorwürfe dem P., Prom. weint, entrata, mi presenta miseria, va in collera, piangendo.* Die entsprechenden musikalischen Symbole sind nirgends zu verkennen.

Entwurf des Variationenthemas die (italienische!) Bemerkung folgen: „variée tutt a fatto poi Menuetto e qualche altro pezzo characteristico come p. E. una Marcia in as moll e poi questo“, worauf ein aus Sechzehnteln bestehendes (unbenutzt gebliebenes) Allegrofragment folgt. Hieraus geht hervor, daß Beethoven von der Liebesszene ausging, anscheinend unmittelbar, nachdem er sie gelesen, aber in diesem Augenblick noch nicht wußte, welcher Art die übrigen Sätze werden sollten. Nur daß, wie sich beim Weiterlesen ergab, ein Trauermarsch vorkommen mußte, scheint gewiß gewesen zu sein, ebenso, daß das Finale ein in lebhafter Bewegung dahinströmendes Allegro zu sein hatte (entsprechend, wie wir sehen werden, der Schlußszene der Oper).

Sehr bald indessen muß der Plan Gestalt gewonnen haben.[8]) Er stellt uns vor die Tatsache, daß Beethoven selbst ein italienisches Opernbuch nicht verschmähte, wenn es seiner Phantasie entgegenkam. Freilich beschäftigte er sich gerade damals unter Einfluß seiner Studien bei Salieri mehrfach mit der Komposition italienischer Texte: „O care selve“ aus Metastasios Olimpiade (1794), „Ah perfido“ (1796), La partenza (Metastasio; um 1798), Entwürfe zu einer Szene und Arie „No, non turbati“-„Ma tu tremi, o mio tesoro“ nach demselben Dichter 1801, ferner wohl einiges aus den später erschienenen „Vier Arietten und ein Duett“ (Metastasio), wozu 1802 das Terzett „Tremate, empii“, 1807 Carpanis „In questa tomba“ und noch später eine Huldigungskantate für Dr. Malfatti kamen. Auch etliche Klaviervariationen über italienische Opernlieder (von Salieri, Righini, Paisiello) entstammen dieser frühen Zeit. Unter den Besuchern italienischer Opern wird er immer einer der ersten gewesen sein.[9]) Aber vielleicht erklärt der Zusammenhang der Sonate mit der italienischen Quelle auch, warum man ihr oft genug „Einheit“ abgesprochen und keine rechte Verbindung der Teile zu bemerken geglaubt hat. Ein sonderlich inniges Verhältnis zum Text, wie es die gleichzeitig entstandenen Violinsonaten op. 23 und 24 zu Goetheschen Singspielen verraten, konnte sich zwischen Gamerras Oper und Beethoven Herz kaum entspinnen. Dazu war des Italieners poetisches Vermögen zu schwach, sein dramatisches Intriguenspiel zu herkömmlich. Außerdem schlug in den italienischen Versen ein zu fremder seelischer Puls, um den deutschen Meister auf die Dauer zu erwärmen. Was diesen dennoch zu „Achille“ hinzog, scheint im wesentlichen die große Liebe zu den heroischen Stoffen der Antike gewesen zu

---

[8]) Über Reihenfolge und Zusammengehörigkeit der Entwürfe s. das bei Mikulicz stehende Inhaltsverzeichnis II (zu op. 26).

[9]) Th.-D.-R. Bd. 2, S. 249 erwähnen eine von Paër in hohem Alter Ferdinand Hiller erzählte Anekdote, nach welcher Beethoven mit Paër ins Theater gegangen sei, wo eine Oper dieses gegeben wurde. Beethoven saß neben dem Komponisten und soll ein mal über das andere „oh que c'est beau, que c'est interessant!“ ausgerufen und endlich gesagt haben: „il faut que je compose cela“. Möglicherweise war es Paërs „Camilla“ (23. 3. 1799 in Wien), die in einzelnen Szenen an Fidelio erinnert. Ein überraschender Parallelfall zum „Achilles“ würde darin liegen, daß Beethoven etwa gleichzeitig mit Paër (1803—04) mit dem Leonorestoff beschäftigt war, die Oper selbst aber erst herausbrachte (1805), nachdem Paërs „Leonora“ (am 3. Okt. 1804 in Dresden) erschienen war.

sein. Sie fand hier Nahrung an Stellen, die er von der Iliade her kannte, dort aber nicht zu geschlossener Handlung ausgebildet fand; denn im ersten Gesange des Homerischen Epos wird die Briseïs-Episode, die Gamerras Text zu grunde liegt, nur andeutungsweise behandelt. [10]) Er entnahm infolgedessen dem Libretto nur die Szenen, die ihm als eindruckvollste erschienen, ohne Wert auf deren geistige Verbindung zu legen, gleichsam als bloßen Vorwand, seine eigene, persönliche Begeisterung für den Stoff in musikalische Form zu gießen. Auf diese Weise entstand folgendes musikalisches Gesamtgebilde.

1. Satz. Andante con variazioni. Achilles und Briseïs im Liebesgespräch; Abschied.
2. Satz. Allegro molto. Briseïs gedenkt zuversichtlich des Geliebten; aufsteigende Unruhe. Im Trio: Bitte um Mitgefühl an den Chor der Priesterinnen.
3. Satz. Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Maestoso andante. Totenmarsch für den gefallenen Patroklus.
4. Satz. Allegro. Geschäftiger Aufbruch des Heeres nach Troja unter Kampf- und Siegesrufen.

Obwohl durch Zwischennummern von einander getrennt, folgen, wie bereits erwähnt, diese Szenen genau dem Gange der Handlung. In dem von mir benutzten Klavierauszug der Paërschen Oper von C. F. G. Schwencke (Hamburg o. J., bei I. A. Böhme) haben sie die Seitenzahlen 102, 153, 190, 220.

Erster Satz: Andante con variazioni, 3/4.

Der erste Akt der Oper mußte Beethoven kalt lassen. Agamemnon und Achilles, nachdem sie sich in gegenseitigem Hochmute beschimpft, ziehen in den Kampf um die Stadt Lyrnessus. Nach dem Siege soll die Beute geteilt werden. Die schöne Tochter Briseïs des Briseus, von beiden Heerführern begehrt, entscheidet sich für Achilles und erregt in Agamemnon Rachegefühle. Zu Beginn des zweiten Aktes zeigt der Dichter zunächst den verliebten Agamemnon, dem die griechischen Heerführer versprechen, Briseïs zu rauben und sie ihm noch heute zuzuführen. Der Schauplatz verwandelt sich in das Zelt Achills. Der Held, unkriegerisch gekleidet, schlägt die Leier und stimmt mit Briseïs einen ausgedehnten Liebesgesang an. Hier, wo der Dichter selbst Instrumentalmusik zitiert, erwachte Beethovens Phantasie. Gewiß gehen Gamerras Worte nicht über die geläufigen Redensarten verliebter Opernhelden hinaus, aber die Szene ist poetisch gedacht, und da Beethoven, wie schon hervorgehoben, weder damals noch später sich gescheut hat, italienische Verse zu komponieren, so fällt sein Gefesseltwerden von dieser Szene nicht aus dem Rahmen. Zu welchem Zwecke er freilich Ries um Anfertigung eines deutschen Textes bat — darunter doch wohl nicht nur e i n e Strophe, sondern mehrere verstanden —, bleibt dunkel. Vielleicht hat er die

[10]) Diese Episode, für die außer Homer auch Stellen aus Ovid (Ars amandi) und Diktys (L. Septimius, De bello Trojano) die Anregungen gegeben zu haben scheinen, war bereits früher in „Briseide"-Opern kleinerer Italiener aufgetaucht, die indessen in Wien schwerlich bekannt gewesen sind. Gamerras Argomento nennt nur Homer und Ovid.

glatten Verse des Italieners nicht verwinden können und den Wunsch gehabt, seine aus viel tieferen Quellen entsprungene Musik durch einen wahrhaft herzlichen Erguß in der Muttersprache nachträglich gerechtfertigt zu wissen. Merkwürdigerweise ist er jedoch, soviel bekannt, nie wieder auf den Ries gegebenen, von diesem nicht ausgeführten Auftrag zurückgekommen. Auf alle Fälle war er überzeugt, daß seine Klaviermelodie so ausgesprochenen Vokalcharakter besitze, daß ein fähiger Dichter sie ohne weiteres zu einem wirklich gesungenen Liede umzuschaffen vermöchte.[11])

Die Dichtung zielt auf ein strophisches Wechselduett beider Gestalten und hat im gedruckten Textbuch folgende Fassung.[12])

Interno della Tenda d'Achille. Da un lato stanno appese le di lui armi. Achille coperto da una leggera tonaca suonando la Lira amorosamente presso a Briseide.	Im Zelte des Achilles. Auf der einen Seite hängen seine Waffen. Achilles, in einem leichten Gewande, sitzt die Leier spielend zärtlich neben Briseïs.
Ach. Per te, mio tesoro, In grembo al desire Un dolce martire Gioire mi fa.	Um dich, o Geliebte, Voll Sehnsucht mich bangen In süßesten Qualen, Wie freut sich mein Herz.
a 2. Vicino (-a) a chi adoro, Contenta quest' alma In placida calma Languendo sen va.	Dich nahe zu wissen, Ins Aug' dir zu schauen, Wie schlägt mir das Herze Voll göttlicher Lust.
Bris. A stender sul core Un tenero impero Fu Achille il primiero, L'estremo sarà.	Als holden Gebieter Erkenn' ich dich freudig, Achilles wie heute So ewig mein Teil.
a 2. Chi porta d'amore La dolce catena Non perde con pena La sua libertà.	Wen Liebe gefesselt Mit goldenen Banden, Wer gäbe nicht willig Gefangen sich ihr.
Ach. Quel labbro, che tanto Abbella il tuo viso, Se scioglie un sorriso La vita mi dà.	Von rosiger Lippe Ein einziger Kuß nur, Ein Blick nur, ein Lächeln Zum Himmel mich hebt.

Da diese Strophen alle das gleiche enthalten: überschwengliche Liebesbeteuerung, so konnte Beethoven für sie die Variationenform wählen. Aus dem-

[11]) Schon 1797 hatte Wegeler das Adagio zur Sonate op. 2 Nr. 1 mit einem Text „Die Klage"versehen und das Ganze mit Beethovens Zustimmung stechen lassen (Biographische Notizen usw., Neudruck S. 60, 84 und Notenbeilage). Über die zahlreichen nach 1827 entstandenen Liedtextierungen auf Beethovensche Instrumentalmelodien, darunter auch mehrere zum As-dur-Thema von op. 26, sei gelegentlich an anderer Stelle gehandelt..

[12]) Textbücher vom Jahre 1801 (Wien), 1804 (Dresden), 1816 (Dresden). Ich folge dem Dresdener Exemplar vom Jahre 1804, das links den italienischen Wortlaut, rechts eine deutsche Übersetzung hat. Da diese Übersetzung jedoch, ebenso wie die im Schwenckeschen Klavierauszug, das originale Metrum nicht wahrt, habe ich mich oben für eine eigene entschieden.

selben Grunde vermied er wohl auch wechselnde Tempoangaben, wie er sie sonst bei Charaktervariationen (mit wechselndem Inhalt) vorzuschreiben liebte, was C. Reinecke mit Recht zum Anlaß nahm, einen Vortrag ohne fühlbare Temposchwankungen zu empfehlen.[13]) Es scheint, als seien die süß schwärmenden, aus verhaltener Wonne emporsteigenden Takte aus der ersten Strophe entstanden:

Andante.

(Per te, mio te - so - ro, in grem-bo al de - si - re un dol - ce mar - ti - re gio - i - re mi fa.)

Mit ähnlich tiefer Beseelung hatte er im Adagio von „Ah perfido" die Worte „Per pietà, non dirmi addio" und das spätere „Dite voi, in tanto affano" wiedergegeben.

Bereits in der ersten Skizze[14]) steht die Melodie bis auf Kleinigkeiten vollendet da. Auch die sofortige Wiederholung (9 ff.) war vorgesehen.[15]). Dagegen hatte das Zwischenspiel (17—26) anfangs eine kürzere, unbedeutendere Fassung:

---

[13]) Die Beethovenschen Klavier-Sonaten, Leipzig 1897, S. 44 f.

[14]) Mikulicz, a. a. O., S. 56.

[15]) Daß eine instrumental gefaßte Melodie, wenn sie später als gesungene erscheint, der Syllabik halber nicht selten eine Spaltung längerer Notenwerte in kleinere notwendig macht, wie hier im 3. und 5. Takte, läßt sich auch sonst nachweisen. Man vergleiche z. B.:

Ah perfido:

Vorspiel (Viol.) Gesang. NB.

Di - te voi, se in tan - to af - fan - no

Fidelio:

Leonore NB NB

Komm, Hoff - nung, laß den letz - ten Stern der Mü - den nicht er -

Violine

Im folgenden Beispiel ist Takt 3 sogar in dreifacher Gestalt vorhanden:

In den Imitationen scheint eine Andeutung des Wechselgesangs zu liegen. Im übrigen wird der sechsteilige Satz so aufzufassen sein, daß das Thema an sich als quasi-instrumentales Vorspiel der Melodie (unter der Hand Achills) zu gelten hat, die fünfteilige Variationengruppe als Spiegel des eigentlichen Duettgesangs.[16]) An die Aufteilung des Dichters in bestimmte Solo- und Duettpartien hat sich Beethoven nicht streng gebunden. In der 1. Variation scheinen beide Partner sich die Liebesschwüre unmittelbar von den Lippen zu nehmen; dem einen antwortet der andere wie in trunkener Seligkeit beinahe von Takt zu Takt, sodaß sich das Bild beglückender Seelengemeinschaft einstellt. Var. 2 mit ihrem männlichen Tenorklang würde Achilles gehören, Var. 3 in as-moll dagegen der Briseïs, in deren Herzen bereits dunkle Schatten kommenden Unheils aufsteigen. Die trübe Anwandlung sucht der Held (Var. 4) unter vermehrter Zärtlichkeit wie mit kosenden Gesten zu verscheuchen. In Var. 5 endlich mag man sich beide Gestalten ebenso vereint denken, wie rechte und linke Hand sich zu gemeinsamem Vortrag vereinigen. Sie löst die Liebesmelodie in ein gleichmäßiges holdes Wogen der Bewegung auf.

Daß sich 15 Takte vor dem Schluß, und zwar außerhalb des Themarahmens, eine Art Abschiedsszene entwickelt, ist bereits von Ulibischeff erkannt worden: „das Lebewohl zweier Liebenden und das Versprechen, sich bald wiederzusehen". [17]) Man wäre versucht, diesen kleinen, sinnigen Epilog auf Beethovens Rechnung zu setzen, wenn nicht tatsächlich bei Gamerra noch zwei „überkomplette" Zeilen stünden:

a 2.	Costante al mio foco,	Dir innig ergeben,
	Deh pensa ad amarmi ...	Bleib' treu mir auf ewig ...

Sie stellen den Anfang einer weiteren Strophe vor, bleiben aber unvollständig,

Adagio cantabile (Vorspiel)
Klar.
Florestan.
NB.
In des Le-bens Früh-lings-ta-gen ist das Glück von mir
Viol. (begl.)

und offenbar ist hier die instrumentale Klarinettenfassung (mit den gebundenen Vorhaltachteln) die frühere, die Gesangsfassung die nachträglich entstandene gewesen. Die oben in Takt 3 und 5 ergänzten kleinen Noten entsprechen also einem keineswegs ungewöhnlichen Verfahren.

[16]) Auch Paër ergänzt die Strophenbildung des Dichters, indem er der 5. Strophe (Quel labbro) als sechsten Teil eine Wiederholung der zweiten (Vicino a chi) folgen läßt. Beiden Meistern scheint die unsymmetrische Fünfzahl nicht behagt zu haben.

[17]) A. Ulibischeff, Beethoven, seine Kritiker und Ausleger; aus dem Französischen übersetzt von L. Bischoff, Leipzig 1859, S. 130. Auch H. Germer in seiner Ausgabe der Sonaten, Bd. 2 (Vorbemerkung), schließt sich dem an. Man vergleiche dazu den ähnlichen Ausgang im Adagio (As-dur) der Sonate op. 10 Nr. 1 (c-moll).

da in diesem Augenblick Waffenlärm erschallt; „Qual rimbomba marzial?" ruft Achilles erschreckt. Er springt vom Lager auf, legt die Waffen an und eilt hinaus. Dieser Bühneneffekt war natürlich als Schluß der Variationen unbrauchbar. Aber es zeigt sich, daß Beethoven selbst in solchem Falle den Dichtereinfall ehrte, indem er diese beiden Zeilen sinngemäß in ein zartes Augenblicksbildchen verwandelte.

Um zusammenzufassen: unsere Deutung des Satzes ist gewiß nicht geschehen, um den Spieler oder Hörer zu veranlassen, sich einen griechischen Helden und ein bezauberndes asiatisches Weib vorzustellen, die ihn beide nichts angehen. Sie geschah vielmehr, um die anregenden Motive aufzudecken, aus denen diese Musik hervorwuchs. Ihr Wert mag in nichts anderem als in der Feststellung erblickt werden, daß die Variationen an Affektgehalt das Schönste und Tiefste bergen, was ein Menschenherz bewegen kann: innige Liebe. Wer sie bisher in diesem Sinne gespielt und durchempfunden, der hat, ohne es zu wissen, auch ihren verborgenen Sinn getroffen.

Zweiter Satz: Scherzo. Allegro molto, 3/4.

Briseïs, von Agamemnon gewaltsam entführt, befindet sich in der Obhut der Oberpriesterin Ippodamia und ihrer Jungfrauen. Vergebens versuchen diese, sie Agamemnon geneigt zu machen; Briseïs bleibt ungerührt und gibt ihrer Sehnsucht nach dem fernen Geliebten in einer Arie Ausdruck:

Nò che viver poss'io	Nicht zu leben vermag ich,
Di te priva, o amato ben;	Fern von dir, Geliebter;
Che più tardi, idolo mio?	Was säumst du so lange, Einziger?
Corri, vola a questo sen.	Eil' und komm an diese Brust.
Ah, se mai provaste amore,	Wenn jemals Liebe ihr gefühlt,
Deh vi mova il mio dolore.	Habt Mitleid dann mit meinem Schmerz.

Paër hat an dieser Stelle eine im 6/8-Takt stehende ausdrucksvolle Larghettoarie, die bei „Ah, se mai" in ein Allegro ausläuft. Da aber das vorangehende Rezitativ der Briseïs mit maßlos empörten Worten schloß („Perdendo vo della ragione il freno"), so entspricht der plötzliche Übertritt in dieses schwärmerische Larghetto keineswegs der psychologischen Wahrheit. Beethoven hätte nun wohl, da er an das Rezitativ nicht gebunden war, ebenfalls eine zarte Liebesarie schreiben können. Er wählte einen schnellen, beweglichen Satz, um nicht drei getragene hinter einander zu haben. Auffallend ist das abermalige As-dur; als sei die folgende Musik — was innerlich, d. h. für Briseïs' Herz, auch wirklich zu recht besteht — eine Weiterführung der Liebesgedanken aus den Variationen. Der Titel Scherzo ist natürlich nur Gattungsbegriff, nicht Inhaltsbezeichnung. Was hier zum Ausdruck kommt, ist allerdings etwas Unsentimentales: eine beschwingte, ins Weite strebende Heiterkeit der Seele, die — wie die durchweg aufstrebenden Motive besagen— von Zuversicht getragen ist. Im zweiten Teile dagegen melden sich Unruhe und Bangigkeit: die Motive kontrastieren schärfer, brechen fortwährend ab, sind mit *sf* versehen und treiben heftig vorwärts. Im 13. Takte

dieses Teils erscheint das schon bei Mozart und in der italienischen Schule übliche Symbol des „Herzklopfens“ als Reflex der Zeile „Was säumst du so lange?“ [18]) Herrlich und meisterhaft jedoch weiß Beethoven sogleich auch die Beruhigung auszudrücken, indem er das stockende Herz über dissonante Strecken hinweg allmählich wieder zum normalen Pulsschlag überführt. Froher und zuversichtlicher als am Anfang kehrt, mit Oktaven verstärkt, das Hauptthema wieder: wahre Liebe ist ihrer Beständigkeit gewiß. — Das Trio gilt den beiden Verszeilen, in denen Briseïs die Priesterinnen um ihr Mitleid anfleht. Drängend, aber sanft und innig, streben diese gebundenen Klänge empor, nicht fordernd, nicht unwillig, — ein Appell an das Herz der priesterlichen Hüterinnen. Da Briseïs auf die Liebe hinweist, so stellt sich wie von selbst Des-dur, die Liebestonart Beethovens, ein. [19])

Dritter Satz: Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Maestoso andante, C.

Patroklus hat auf Wunsch des Achilles in dessen Rüstung gekämpft und ist von Hektor getötet worden. Der Leichenzug naht; schaudernd tritt Achilles zurück. Das Textbuch bemerkt:

> Il ritornello esprime una spezie di marcia lugubre, mentre i Greci trasportano il corpo di Patroclo.

Paërs zweiteiliger Totenmarsch in c-moll ist ein einfaches, würdiges Stück und der Bühne durchaus angemessen. Da er in Wien sehr gefallen, und Beethovens Marsch später gegen ihn ausgespielt wurde, mag der erste Teil im Klavierauszug hier stehen.

F. Paër, aus „Achille“ (1801).

fp fp fp

fp fp fp u.s.w.

[18]) Es kehrt in ähnlicher Weise im c-moll-Satz der (gleichzeitig entstandenen) Es-dur-Sonate op. 27, Nr. 1 wieder, dort, wo dem Programm gemäß Porzia klopfenden Herzens den Ausgang der Kästchenwahl Bassanios erwartet; s. „Beethoven in neuer Deutung“, Leipzig 1934, S. 66.

[19]) Daß dem Spieler die Aufgabe erwächst, diesem Satze durch sprechenden Ausdruck den hier gemeinten Sinn zu geben, ihn also nicht als bloß charakteristisches Scherzstück unpersönlicher Natur vorübereilen zu lassen, ist jetzt wohl selbstverständlich.

Dieser Marsch wird sogleich (ohne Reprisen) wiederholt, jetzt aber unter hineingesungenen Entsetzensworten Achills: „Ecco il suo busto esangue, vedi quel caro sangue . .“. Beethovens finsteres, in der Verzweiflungstonart as-moll stehendes Stück duldet in der genialen Verquickung von dumpf hinbrütender Trauer und aufbrausender Leidenschaft kein Seitenstück. Während der Trauermarsch in der Eroica auf dramatische Vorführung einer ganzen Trauerszene ausgeht[20]), liegt hier in der Sonate ein idealer „Gebrauchsmarsch“ vor, freilich einer, der die ganze Schwere des Augenblicks in sich faßt. Gamerra malt das Bild (wohl nach Iliade XIX, 315—337) liebevoll aus:[21])

Achilles. Sieh den entseelten Körper —
Sieh dieses teure Blut —
Betrachte diese Wunde!
Du, du allein machst, daß mein Herz,
Das deinetwegen nur noch schlägt,
Nicht augenblicklich bricht.
(Er umarmt Briseïs.)
Ihr ungerechten Götter!
(In heftiger Bewegung:)
Warum gehts Lasterhaften
Nur wohl? Nur sie sind glücklich!
Vergebens ist mein Klagen,
Ach, habe du nur Mitleid
Mit meinem bittern Schmerz.
Chor (leise). Von Seufzern hebt sich seine Brust,
Und Schmerz und Harm und Wut
Zerreißen ihm das Herz.
Achilles. O Freund, geliebter Freund,
In grausenvollem Zustand
Bringt man dich mir zurück.
Doch den verhaßten Mörder
Send' ich auch bald dir nach.

Wie man sieht, war die Szene der Beethovenschen Töne nicht unwürdig. Sein Marsch ist, wie der von Paër, auf Wiederholung angelegt, setzt aber in die Mitte ein wie von Trommelwirbel und Trompetenfanfaren widerschallendes As-dur-Zwischenspiel, vergleichbar dem apotheotischen Heroldsruf im C-dur-Teile des Eroicamarsches. Ein Orgelpunkt von sieben Takten auf As löst den verhärteten Schmerz nur unvollkommen: Achills Zorn ist nicht besänftigt, sondern grollt weiter.

Mit dieser Deutung würde sich ergeben, was auch aus mündlichen Äußerungen Beethovens feststellbar ist: daß er im Einklang mit vielen bedeutenden Geistern der Zeit vollendetes Heldentum in seiner ganzen Größe vornehmlich in Gestalten des Altertums verkörpert sah. Auch Gamerras Dichtung trägt die Bezeichnung „Dramma eroico“!

---

[20]) Vgl. meine Analyse der Symphonie im Beethovenjahrbuch, 5. Jahrgang. 1933, S. 174. Dort ist es — nach dem 24. Gesang der Iliade — Hektor, dem die Totenfeier gilt.

[21]) Nach der Übersetzung vom Jahre 1804.

Vierter Satz: Allegro, 2/4.

Dieser Satz hat älteren Auslegern das meiste Kopfzerbrechen gemacht und macht es Spielern bis zur Stunde. Eine tiefere, etwa seelische Problematik — darüber herrscht Einmütigkeit — bietet er auf keinen Fall. Immerhin ist nicht gleichgültig, ob man sich nach dem pomphaft feierlichen Heroenbegräbnis eine bloße Etude, einen Elfentanz, das lustige Sprudeln einer Quelle, ein „kämpfendes Gespräch mit der Geliebten" oder gar — wie es Marx will — ein eigentümliches Symbolum für „Leicht sei ihm die Erde" vorstellt. Am besten schneidet noch der sonst so zurückhaltende Wasielewski ab, der das Finale in Anlehnung an die Chorstrophe im Mignonrequiem des Wilhelm Meister „Kinder, kehret ins Leben zurück usw." als Rückkehr der Trauergemeinde in das bewegte Leben des Alltags erklärt. Angesichts der unbekümmerten Vergnügtheit und Betriebsamkeit des Satzes ist aber auch dies wenig einleuchtend. Als annehmbar kann nur der Gedanke eines „Aufbrechens" gelten. Aus unserem Text geht folgendes hervor.

Agamemnon hat sich mit Achilles ausgesöhnt und ihm freiwillig Briseïs überlassen. Aber nach dem Spruch des Oberpriesters darf der Held die Geliebte erst heimführen, wenn Troja erobert ist. Freudig überrascht von der Nachricht, will das Heer sogleich zum Kampfe aufbrechen. Paër hat aus dieser Schlußszene ein kurzes Ensemble von Chor und Soli gemacht und ihm einen kriegerisch belebten Instrumentalsatz angehängt, unter dessen Klängen das Heer sich in Bewegung setzt. Die im Chor zugleich tönenden Worte sind:

Briseïs: Possa l'eroe dal campo fra i lauri ritornar.
(Möge der Held aus der Schlacht unter Lorbeern zurückkehren.)
Achilles: Sì, sì! Corrasi a trionfar! D'atroce incendio avvampo.
(Ja, ja! Eilen wir zum Siege! Von wilder Kampflust glühe ich.)
Agamemnon: In campo, in campo! Corrasi a trionfar!
(Zum Kampfe, zum Kampfe! Eilen wir zum Siege.)
Tenöre, Bässe: In campo, in campo, in campo!

Aus dieser Schlußszene gewann Beethoven das Bild des zum Aufbruch sich rüstenden Heeres und seiner Führer. Freilich nicht im Sinne von Bühnenmusik, sondern einer flüchtig vor dem Hörer dahingaukelnden Phantasieerscheinung mit allerlei fesselnden musikalischen Ereignissen. Der Satz steht unter dem Grundsymbol des „correre", also ununterbrochener Geschäftigkeit, ruhelosen Dahineilens. Eine der Gestalten beginnt den Lauf:

und zieht in kopfloser Hast eine zweite und immer neue, andere nach sich. Bald jagen sie hierhin, bald dorthin, bald liegen die obstinaten Sechzehntelfiguren oben, bald im Baß. Als Gegenmotiv hört man immer wieder das fröhliche:

(Cor-ra - si a tri-on - far!)

und die Sforzati in 30 und 32 klingen wie das wilde Anschlagen der Schilde, gefolgt von fernhallenden Signalrufen: [22])

(Sì, sì, in cam-po!)

Kopfüberstürzende Tonleiterpassagen (42 ff.) vollenden den Eindruck geschäftigen Hin- und Hereilens. Der c-moll-Zwischensatz mit seinen mächtigen Crescendi und krönenden Forteschlägen dürfte zwanglos auf das „D'atroce incendio avvampo" des Achill zu deuten sein, d. h. als Sinnbild auflodernden Trotzes.

Mag Beethoven wirklich von Cramers „laufender Manier" Anregung empfangen haben, die Art, wie er sie hier in den Dienst eines poetischen Gedankens stellt und symbolisch verherrlicht, hat mit der bloßen Erprobung eines technischen Effekts nichts zu tun. Am meisten verwandt ist der Satz mit dem Schlußallegro der gleichaltrigen „Sturm"-Sonate (op. 31 Nr. 2), in dem sich ein ähnliches perpetuum mobile — als Sinnbild des schmetterlingshaft dahingaukelnden Luftgeistes Ariel — darstellt. Das eben zeichnet alle Beethovenschen Gebilde aus, daß sie nicht, wie bei so vielen andern, „absolute" Klangeinfälle sind, sondern verwurzelt in einer Welt der Vorstellungen, aus der sie ihren Sinn empfangen und daher einer „Deutung" zugänglich werden. Soweit zu sehen, war das Finale der thematisch zuerst konzipierte unter den drei letzten Sätzen der Sonate. [23]) Wahrscheinlich fiel also die Bekanntschaft mit Cramers Satz in die Nähe des Eindrucks, den Gamerras letzte Szene auf Beethoven gemacht, und beides schoß im Augenblick zu einer Tongestalt zusammen. Es will gewiß nichts Kleines bedeuten, wenn es jetzt möglich wird, die Phantasie Beethovens

---

[22]) Der Dichter hat in den letzten Szenen mehrfach Trompetensignale gefordert; so gegen den Schluß: „Zwei Herolde stoßen mitten auf der Brücke in die Trompeten, die Trojaner antworten ihnen aus der Ferne".

[23]) Wenigstens steht die charakteristische Sechzehntelfigur des Finales schon auf S. 21 (und S. 50) des Skizzenbuches, während das übrige erst etwas später auf S. 52 erscheint. Doch ist diese rein örtliche Absonderung noch kein zureichender Beweis. Ebensogut hat das auf S. 52 (56) auf Zeile 4 und 5 stehende, ebenfalls auf Sechzehntellaufwerk beruhende Thema Anrecht, als erster Einfall für das Bild des aufbrechenden Heeres genommen zu werden, wobei freilich fraglich bleibt, welcher Umänderung Beethoven es schließlich unterworfen hätte. Nottebohm (II. Beethoveniana, S. 238) nennt es „bärenleierisch" und kann sich seine Verbindung mit dem Marsche nicht erklären. Indessen wäre durchaus denkbar, daß Beethoven das geschäftige Treiben des ungebildeten Soldatenvolks anfangs durch eine mehr volkstümlich-derbe Charakteristik habe wiedergeben wollen. Weiterhin wäre möglich, daß der eine oder andere thematische Einfall aus diesen und benachbarten Skizzenblättern ebenfalls dieser Sonate gegolten hat, d. h. dem Einfangen eines anderen, später fallengelassenen poetischen Augenblicks aus dem Drama.

— zum mindesten hypothetisch — bis zu so verborgenen Quellen zu verfolgen.

Zugleich aber bemerken wir jetzt, an den Schluß gelangt, worauf der Eindruck der „Uneinheitlichkeit“ der Sonate beruht: in dem Bruch zwischen dem zweiten und dritten Satze. Die Sonate fällt in zwei Hälften auseinander: in eine, die das Verhältnis Achilles-Briseïs behandelt und auf subjektive Ergüsse gestellt ist, und in eine, die mit diesem Paare nichts mehr zu tun hat, sondern zwei Bilder mit Situationsmusik — zwei echte „pezzi caratteristiche“ — bringt. Die erste Hälfte beginnt ein Geschehen, dem keine Fortsetzung folgt, die zweite ist Fortsetzung von etwas, zu dem der Anfang fehlt. Beide sind Teile zweier verschiedener Handlungsreihen! Nun ist es zwar bei Beethovens Programmwerken, soweit ich sie zu deuten vermocht, keineswegs so, daß die Einzelsätze zyklischer Werke immer auch unter sich in unmittelbarem programmatischen Folgeverhältnis stehen müßten und nur so begriffen werden könnten. Wohl aber hat der Meister die Wahl der einander folgenden poetischen Bilder fast immer so getroffen, daß ihre Verbindung ohne Mühe am Faden des dichterischen Vorbilds erkannt und innerlich vollzogen werden kann. Irgendwie ist jederzeit der Bezug auf ein geistiges Zentrum der Dichtung zu spüren. In unserem Falle fehlt dieses Merkmal. Der Trauermarsch hat weder Beziehung zum Liebesduett, noch zu Briseïs’ unruhvollem Scherzosatz, sondern ist Fortsetzung einer inzwischen angesponnenen neuen Handlungsreihe, zu der es einer neuen poetischen Begründung bedarf. Da eine solche in der Überschrift nicht gegeben wird, aber auch der Hörer sie sich nicht selbst — etwa auf grund allgemeiner Kenntnis der entlegenen antiken Fabel — konstruieren kann, vielmehr den ausdrücklich mit „funebre“ gekennzeichneten Marsch mit dem Vorangegangenen in Beziehung setzt, so entsteht eine gewisse Unsicherheit. Gar noch den quecksilbrigen Schlußsatz mit dem beseligenden Anfangsthema und seinen Variationen zusammenzureimen, wird ihm schier unmöglich fallen. Dazu sind Marsch und Finale in ihrer Charakteristik allzu scharf und unzweideutig ausgefallen. Wenn daher — um an den Anfang unserer Untersuchung anzuknüpfen — bei irgendeinem Sonatenwerk des jüngeren Beethoven das Programm zur Erhellung des Tatbestands und somit zum Verständnis des ursprünglichen Gedankengangs beitragen kann, so in diesem Falle. Denn im selben Augenblick, da wir erfahren, daß zwischen dem zweiten und dritten Satze eine Katastrophe liegt, an der weder Achilles noch Briseïs als Liebende beteiligt sind, vielmehr mit diesem dritten Satze die Fabel an einer entlegenen späteren Stelle unvermittelt aufgenommen wird, — im selben Augenblick schwindet das Gefühl der Unsicherheit und der Hörer folgt, falls ihm überhaupt an einer Klarstellung der Satzlogik liegt, mit Verständnis und innerer Zustimmung.

II.

Die Klaviersonate Es-dur, op. 31. Nr. 3

(entstanden im Jahre 1803)
über Szenen aus Shakespeares „Wie es euch gefällt".

Als Mittelgruppe des Beethovenschen Klaviersonatenwerks stehen, wenn ich mich auf die Ergebnisse meiner bisherigen Deutungen beziehen darf, zwei dreiteilige Shakespeare-Zyklen, umfassend das op. 28 und die umrahmenden Opusgruppen 27 und 31. Sie seien hier zusammengestellt.

op. 27	Nr. 1:	Es-dur	über	Szenen	a. d. Kaufmann von Venedig
„ „	Nr. 2:	cis-moll	„	„	aus König Lear
op. 28	:	D-dur	„	„	a. d. Wintermärchen
op. 31	Nr. 1:	G-dur	„	„	aus Der Widerspenstigen Zähmung
„ „	Nr. 2:	d-moll	„	„	a. d. Sturm
„ „	Nr. 3:	Es-dur	„	„	aus Wie es euch gefällt.

Die zuletzt genannte Sonate wird hier zum ersten male behandelt.[1]) Der Zeit der Entstehung nach umschließen diese sechs Werke den Zeitraum von 1800 und 1803, also von vier Jahren. Betrachtet man sie näher, so möchte man annehmen, Beethoven habe den sechsteiligen Zyklus mit Vorbedacht und von langer Sicht her angelegt. In der Mitte jeder Dreiergruppe steht eine leidenschaftliche Mollsonate (Lear, Der Sturm), jedesmal umgeben von je zwei heiteren, dem Humor zuneigenden Werken, wie sie den vier komödienhaft angelegten Dichtungen Shakespeares entsprechen. Vielleicht war auch schon op. 54 über „Viel Lärm um nichts" geplant. Da aber inzwischen die Waldsteinsonate op. 53 über Odysseus Heimkehr herausgekommen war, mußte es gesondert erscheinen. Es ist sehr auffällig, daß, soweit bis jetzt zu sehen, Beethoven bei nicht weniger als acht dieser mittleren Klaviersonaten zu Shakespeare gegriffen, bei den zu nahezu gleicher Zeit entstandenen Duosonaten mit Violine dagegen sich an Goethe gehalten hat. Möglicherweise stellt sich künftig heraus, daß auch bei anderen Koppelungen mehrerer Einzelsonaten — so bei op. 2, 10, 14 — die zugrunde liegenden Dich-

[1]) Die übrigen findet der Leser in „Beethoven in neuer Deutung I" (Leipzig, 1934) besprochen. Auf das Erscheinen der vorliegenden Abhandlung verwies ich schon in „Beethoven und die Dichtung" (Berlin 1936), S. 62, Anm. 67.

tungen einunddemselben Dichter entstammen. [2]) Mit der Es-dur-Sonate, die sich der Entschlüsselung lange entzog, wird jetzt die Dreiergruppe des op. 31 geschlossen. Wieder ward Beethoven von dem in hundert Farben schillernden Humor des britischen Dichters und seinen nie sich wiederholenden einprägsamen Szenenbildern angezogen, und wieder entstand eine Schöpfung von höchster Originalität. In kurze Worte zusammengefaßt, ist der Inhalt der vier Sätze folgender.

1. Satz. Allegro. 4. Akt, 1. Szene. Humorvolles Liebesspiel zwischen Orlando und der verkleideten Rosalinde.
2. Satz. Scherzo. 5. Akt, 2. Szene. Orlando, Rosalinde, Phöbe, Silvius. Silvius erklärt, was Liebe sei.
3. Satz. Menuetto. 5. Akt, 3. Szene. Lied der beiden Pagen „Es war ein Schäfer und Schäferin".
4. Satz. Presto. 5. Akt, letzte Szene. Tanz am Schluß des Stückes.

Es geht hieraus hervor, daß Beethoven, wie es auch sonst bei ihm Regel ist, die Reihenfolge der Szenen innerhalb der Akte als verbindlich auch für seine Musik betrachtete. So allein nämlich erklärt sich die ungewöhnliche Verbindung zweier bewegter Mittelsätze. Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Wintermärchensonate op. 28 ist nicht zu verkennen. Hier wie dort im ersten Satze ein Liebesspiel (2/4-Takt), im letzten ein Tanz (6/8-Takt), in der Mitte zwei Charaktersätze (2/4-, 3/4-Takt), deren erster in beiden Fällen humoristisch erzählenden Inhalt, deren zweiter ebenfalls Tanzcharakter hat. — Skizzen zu dieser Sonate haben sich bisher nicht gefunden.

Den ins Deutsche übersetzten Text des Stückes fand Beethoven in der Ausgabe von J. J. Eschenburg (2. Bd., 1775), die er vollständig besaß. Doch scheint er daneben auch A. Wilh. Schlegels sehr viel gelungenere im 4. Teile seiner Shakespeare-Übersetzungen (Berlin 1799) herangezogen zu haben. Das ergibt sich aus der musikalischen Anlage des Scherzos, dessen melodischer Bau nur der Schlegelschen Fassung entspricht, wogegen die Weise des „Mailieds" im Menuet beiden Übersetzungen gerecht wird. Außerdem fehlt bei Eschenburg am Schluß des Ganzen der Hinweis auf den Tanz, der für Beethovens Finale ausschlaggebend war.

Erster Satz: Allegro, 3/4.

Das anmutige Spiel zwischen den beiden Gestalten Orlando und Rosalinde bedarf einer Vorbemerkung. Es gehört zu den bei Shakespeare nicht seltenen Szenen, in denen durch Verkleidung, also Unkenntlichmachung einer Person, schalk-

[2]) In den Rasumowskyquartetten op. 59 (1806) wird die Einheit durch die Tatsache herbeigeführt, daß alle drei Nummern über R o m a n e geschrieben sind. Zu den Streichquartett-Trilogien der letzten Schaffensjahre (Shakespeare, Faust) s. meine genannten Beethovenbücher.

hafte, fortwährend zwischen Schein und Wirklichkeit pendelnde Dialoge entstehen, indem zwar der eine den andern, dieser aber nicht jenen erkennt. Verschwiegene Anspielungen, anzügliche Bemerkungen, unbeabsichtigte Preisgabe von Herzensgeheimnissen, Ironisches, Herzliches pflegen, von blitzenden Wortspielen begleitet, die Szene in ein Zwielicht zu rücken und dem Hörer, der um die Sache weiß, das beglückende Schauspiel harmlosen Menschenbetrugs zu bieten. Orlando, bis über die Ohren in Rosalinde verliebt, sucht die Angebetete, findet aber statt ihrer im Walde nur einen schönen Knaben, dem er sein Geheimnis verrät (3. Akt). Dieser Knabe ist die verkleidete Rosalinde. Sie lädt ihn zum Wiederkommen ein (4. Akt) und beginnt alsbald mit dem Ahnungslosen ein ironisches Doppelspiel. Sie schlägt ihm vor, da er seine Rosalinde nicht finde, mit ihm, dem Knaben, vorlieb zu nehmen und sich ungescheut so zu ihm zu äußern, als stünde die wirkliche Geliebte vor ihm. Dies geschieht. Während sich Orlando der süßen Illusion hingibt, zieht Rosalinde alle Schleusen ihres weiblichen Humors auf, um den Geliebten in Verlegenheit zu bringen.

Diese Sachlage zu kennen, ist wichtig, weil Beethoven den köstlichen Gegensatz des schwärmenden Jünglings, der ganz seinem Gefühl hingegeben ist, und des „Knaben" Rosalinde, die ihre Liebesgefühle halb wirklich, halb verstellt und scherzhaft erwidert, aufs feinste auseinandergehalten hat. Nachdem ein ziemlich langer, aus lauter anzüglichen Wortspielen bestehender Dialog vorausgegangen, beginnt — etwa in der Mitte — das Gespräch folgende Wendung zu nehmen.

Orlando. So liebe mich, Rosalinde.
Rosalinde. Ja, das will ich, Freitags, Sonnabends, und so weiter.
Orl. Willst du mich haben?
Rosal. Ja, und zwanzig solcher.
Orl. Was sagst du?
Rosal. Seid ihr nicht gut?
Orl. Ich hoff' es.
Rosal. Nun denn, kann man des Guten zu viel haben? — Kommt Schwester, ihr sollt der Priester sein, um uns zu trauen. Gebt mir eure Hand, Orlando. — Was sagt ihr, Schwester?
Orl. Bitte trau' uns.
Celia. Ich weiß die Worte nicht.
Rosal. Ihr müßt anfangen: „Wollt ihr, Orlando —"
Celia. Schon gut, — Wollt ihr, Orlando, gegenwärtige Rosalinde zum Weibe haben?
Orlando. Ja. *Rosalinde.* Gut, aber wann?
Orl. Nun, gleich; so schnell sie uns trauen kann.
Rosal. So müßt ihr sagen: „Ich nehme dich, Rosalinde, zum Weibe."
Orl. Ich nehme dich, Rosalinde, zum Weibe.
Rosal. Ich könnte nach eurem Erlaubnisschein fragen, doch — Ich nehme dich, Orlando, zu meinem Manne .... Nun sagt mir, wie lange wollt ihr sie haben, nachdem ihr ihren Besitz erlangt?
Orl. Immerdar und einen Tag.
Rosal. Sagt, einen Tag, und laßt immerdar weg. Nein, nein, Orlando! Männer sind Mai, wenn sie freien, und Dezember in der Ehe. Mädchen sind Frühling, so lange sie Mädchen sind, aber der Himmel verändert sich, wenn sie Frauen werden. Ich will eifersüchtiger auf dich sein als ein Turteltauber auf sein Weibchen, schreiichter als ein Papagei, wenn es regnen will, grillenhafter als ein Affe und ausgelassener in Gelüsten als eine Meerkatze. Ich will um nichts

weinen, wie Diana am Springbrunnen, und das will ich tun, wenn du zu Lustigkeit gestimmt bist; ich will lachen wie eine Hyäne, und zwar, wenn du zu schlafen wünschest.

Orl. Aber wird meine Rosalinde das tun?
Rosal. Bei meinem Leben, sie wird es machen wie ich.
Orl. O, sie ist klug.
Rosal. Sonst hätte sie nicht den Witz dazu? Je klüger, desto verkehrter. Versperrt dem Witz eines Weibes die Türen, so muß er zum Fenster hinaus; macht das zu, so fährt er aus dem Schlüsselloch; verstopft das, so fliegt er mit dem Rauch aus dem Schornstein.

. . . .

Orl. Auf die nächsten zwei Stunden, Rosalinde, verlasse ich dich.
Rosal. Ach, geliebter Freund, ich kann dich nicht zwei Stunden entbehren.
Orl. ... Um zwei Uhr bin ich wieder bei dir.
Rosal. Ja, geht nur, geht nur! ... Zwei Uhr ist eure Stunde?
Orl. Ja, süße Rosalinde.
Rosal. ... Darum hütet euch vor meinem Urteil und haltet euer Versprechen.
Orl. So heilig, als wenn du wirklich meine Rosalinde wärst. Leb denn wohl!

Diesen Sätzen hat Beethoven die wichtigsten Bewegungen und Bilder entlehnt.

Nach angeblich altwiener Überlieferung legte man ehemals dem Hauptgedanken des Satzes:

die Worte unter: „Liebe mich, liebe mich, denn ich bin Dein!“ [3]) Das entspricht dem Sinne nach tatsächlich unserer Deutung. Denn auf grund der in der Musik alsbald folgenden Szenenabschnitte kann Beethoven nirgends anders begonnen haben als bei Orlandos Worten „So liebe mich, Rosalinde“. Auch ein zweimaliges „Rosalind'! Rosalind'“ entspräche dem schwärmerisch-innigen Ausdruck des Doppelausrufs; ja vielleicht könnte gerade dieses dem Satze für alle Zeiten als liebenswürdiges Symbolum mit auf den Weg gegeben werden.

Czerny sagt: „Diese Sonate ist mehr sprechend als malend und unterscheidet sich durch ihre geistreiche Heiterkeit völlig von dem elegisch-romantischen Charakter der vorhergehenden. Der Anfang gleicht einer Frage, auf welche im 7. Takte die Antwort folgt.“ [4]) Es gab nach Phil. Emanuel Bach wohl keinen, der das sog. redende Prinzip, d. h. den Grundsatz, die Melodik und ihre Entwickelung von den Regeln der Redekunst her bestimmen zu lassen, überzeugender auszuprägen verstand als Beethoven. Ausrufe, Fragen, Einwürfe und andere rhe-

---

[3]) Ausgabe der Sonaten von H. Germer (Litolffs Verlag), 2. Bd., Vorbemerkungen S. 8.
[4]) Pianoforteschule, IV. Teil: Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen (um 1847).

torische Besonderheiten finden ihre natürliche Umsetzung in Töne, und zwar nicht nur durch Ablauschen ihrer wortsatzgebundenen und sprachklanglichen Eigentümlichkeiten, sondern auch durch Aufnahme des für jede affektgetragene Rede wichtigen Pausenwesens; denn dieses besitzt verständnisfördernden Interpunktionscharakter und ist gemeinhin Begleiterscheinung jedes leidenschaftlich-gestenhaften Gedankenvortrags überhaupt. Nicht zum wenigsten der Schärfe dieser aus poetischem Stoff geformten Sprachbilder verdankte Beethovens Musik von Anfang an ihre Suggestionskraft, wobei selbstverständlich, daß das Gefühlsmäßige des jeweiligen Sinngehalts seinerseits von eindringlicher psychologischer Wahrheit ist. Die Es-dur-Sonate bedeutet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Schon in den vorhergehenden ist diese Konzeptionsart ausgebildet. Wohl aber treffen hier musikalische Sprachbilder und intuitiv erfaßte Bewegungs-(Anschauungs-)bilder in besonders bunter Folge zusammen, hervorgerufen von dem eben erwähnten beständigen Schweben des Dialogs zwischen Ernst und Witz.

Über den von Czerny angenommenen Fragesinn der beiden identischen Anfangsmotive ließe sich streiten. Fragen erscheinen in der Musik gemeinhin nicht mit fallenden, sondern mit steigenden Intervallen. Dieser Doppelruf trägt vielmehr den Sinn einer mitten aus dem Affekt (rhythmische Bestimmtheit, Dissonanzbeginn) kommenden Aufforderung oder einer dringenden Bitte in Gestalt einer Anrede. Dagegen hat die Fortsetzung (3—6) den unbestimmt drängenden, infolge Chromatik leicht quälenden Charakter einer Sehnsuchtsfrage. Er wird durch den betonten Halt im 6. Takte verstärkt, aber im folgenden sogleich beschwichtigend aufgehoben. Wollte man zur Veranschaulichung einen Text unterlegen, so möchte es sein: „Rosalind'! Rosalind'! Hast du mich lieb? Hast du mich lieb?", und die Antwort in 7, 8 gälte dem Bewußtwerden einer unausgesprochen bleibenden Bejahung.

Zweimal stellt Orlando die Frage. In 18 antwortet die vermeintliche, in Wirklichkeit echte Rosalinde. Sie tut es, da sie auch unter der Verkleidung ihr Herz nicht zu verleugnen braucht, unter rhythmischer Anknüpfung an Orlandos Liebesmotiv froh bejahend, liebenswürdig (kurze Vorschläge!), beim zweiten male (22, 23) sogar mit lachenden Trillern. Es steckt keine Spur von Orlandos Sentimentalität dahinter, sondern — wie die koketten Sechzehntel in 20, 21 zeigen — Schelmerei. Denn bei Shakespeare heißt es, sie wolle ihn lieben „Freitags, Sonnabends und so weiter." Sie fährt fort, indem sie Orlandos Hand ergreift und sich zur dabeistehenden Celia wendet: „Kommt, Schwester, ihr sollt der Priester sein, um uns zu trauen". Diese Wendung liegt in den in 26 folgenden Achteln, deren stakkierte Unisone festen Entschluß bezeichnen.

Ehe aber die fingierte Trauung vor sich geht (46 ff.), erfolgt noch ein Miniaturdialog: Orlandos schmachtendes, zunächst etwas ungläubig klingendes „Und willst du mich haben?" (33—36), Rosalindes bestätigendes Ja (37, 38), Orlandos gesteigerte Wiederholung (39, 40), Rosalindes abermalige Bestätigung (41, 42),

bis der Jüngling mit „Nun gleich, so schnell sie uns trauen kann" in 43, 44 dem Gespräch ein Ende macht und durch vier stark hereinschlagende Viertel F (vier Oktaven!) die Bereitschaft aller angezeigt wird.

In Gestalt des zweiten Themas (46 ff.) trägt nun Orlando seine Erklärung vor: „Ich nehme dich, Rosalinde, zum Weibe". Die Isolierung der Melodie entspricht der rhetorischen Besonderheit der Stelle: sie bedeutet etwas Abgeschlossenes, für sich Stehendes und wird daher auch im Folgenden mit keiner Note weiterverwertet. Da es sich nur um eine scherzhafte Fiktion handelt, geht der Ton nicht über freundliche Kantabilität hinaus; vielleicht sind sogar die Albertischen Bässe der linken Hand eine reizende Anspielung Beethovens auf das Konventionelle der von Celia vorgenommenen uneigentlichen Trauungshandlung. In den Überleitungsfiguren der Takte 53—56 scheint sich eine herzliche Bewegung Rosalindes anzuzeigen, wie wenn sie die Hand des ahnungslosen Jünglings ergriffe, bevor sie die Worte erwidert: „Ich nehme dich, Orlando, zu meinem Manne." Sie tut es auf die gleiche Melodie, aber wieder mit leichter ironischer Veränderung (57 ff.).

Unmittelbar daran schließt sich (68) die mutwillige Schilderung Rosalindes, wie sie ihrem künftigen Manne allerlei Schabernak spielen wird, nämlich: eifersüchtiger zu sein als ein Turteltauber, grillenhafter als ein Affe, ausgelassener als eine Meerkatze, lachend wie eine Hyäne. Es erscheinen buchstäblich: die Eifersucht (in 68—71; eigensinnige Triller, nachschlagende Bässe, konträre Sforzati), das grillenhafte Klettern des Affen (72—74), das Ausgelassensein der springenden Meerkatze (75—77) und zuletzt (78—81) das Lachen der Hyäne (mächtig gesteigerter Triller in der rechten, Sprünge in der linken Hand). Und das, wie Rosalinde boshaft-sanft hinzufügt, „wenn du zu schlafen wünschst" (82—85).

Orlando hat fassungslos zugehört und äußert: „Aber wird meine Rosalinde das tun?" Auch das steht in der Musik. Förmlich sprechend greift sie die letzte auf B kadenzierende Wendung Rosalindes auf (86), biegt sie aber (jetzt im Munde Orlandos) modulatorisch überraschend nach dem subdominantischen As (von Es-dur) in das ursprüngliche Liebesmotiv um, wie wenn sich der Jüngling kopfschüttelnd abwende. In der Wendung 93—96 liegt die ganze Ungläubigkeit seiner Frage. Voller Keckheit entgegnet Rosalinde rasch „Bei meinem Leben, sie wird es machen wie ich": auf verkehrtem Taktteil schießt kurz angebunden das dissonant verzerrte Liebesmotiv dreimal — ein viertes mal überaus komisch sogar in direktem Anschluß — durch fünf Oktaven herab: eine derbe Persiflierung des Liebessehnens Orlandos und eine vierfache Schelmengeste der Frau! Auf dem Fuße folgt (101), indem sie ihre heitere Miene wieder annimmt, ihr von früher her bekanntes scherzendes Liebesmotiv.

Aber Beethoven geht mit dem Humor noch weiter. Als gelehriger Schüler seines angebeteten Shakespeare versucht er es auch mit der Musikalisierung von dessen sprudelnder Beschreibung des „Witzes" einer Frau. Man lese die Worte,

die Rosalinde auf Orlandos Behauptung „O, sie ist klug“ bereit hält. Die rechte Hand legt sich hartnäckig auf klopfende Achtel mit festgehaltenem g fest, dem „versperren, zumachen, verstopfen“ entsprechend. Dazu bringt die Linke die bekannten scherzenden Sechzehntelgesten („Witz“) und — überschlagend! — in 110 den Quartenaufschlag g′—c″ („Fenster“), in 112 den Sextenaufschlag g′—e″ („Schlüsselloch“), in 114 einen aus der Tiefe durch zwei Oktaven nach oben gebrochenen C-dur-Akkord bis zum g″, also der höchsten Note der Umgebung („Rauch aus dem Schornstein“).

Die drollige, bis zum Augeneindruck herabgreifende Episode wiederholt sich in 117 ff., jetzt sogar gesteigert infolge der noch weiteren Entfernung der tiefen Witzfiguren von den Aufschlägen der rechten Hand (Höhensymbol in stärkster Ausprägung!). Als Überleitung zur Reprise benutzt Beethoven (122) die zuletzt gehörte Figur des Aufwirbelns, gefolgt von hellkichernd aufschlagenden Oktaven.

Die Reprise (137) vollzieht sich bis zum Einsatztakt des zweiten Themas (169) mit nur kleinen, meist figurativen Abänderungen ganz nach dem Vorbild des Anfangs, nur sind nach Takt 168 (der früher dem 32-sten entsprach) die ehemaligen Takte 33—44 ausgelassen. Bei 220 beginnt die Koda, und zwar ähnlich wie zuvor die Durchführung oben beim Wiederholungszeichen (89). Orlando nimmt von Rosalinde Abschied. Da er verspricht, beim Wiedersehen ebenso pünktlich zu sein, als wäre es zum Stelldichein mit der wirklichen Rosalinde — „So heilig, als wenn du wirklich meine Rosalinde wärst. Leb denn wohl!“ —, so erklingt sein Liebesmotiv ebenso innig wie anfangs, bekommt aber in 225 ff. noch einen drängenden, herzlich beteuernden Zwischengedanken, der das zweite mal (244) in eine fortwirbelnde Figur ausgeht, nach welcher ohne Sentimentalität der Schluß herbeigeführt wird.

Zweiter Satz: Scherzo. Allegro vivace, 2/4.

Die Ausnahmestellung dieses von Beethoven vielleicht nur aus gewisser Verlegenheit heraus „Scherzo" genannten Satzes ist oft bemerkt worden. Ein liebenswürdig Scherzendes ruht ohne Zweifel darin, ohne daß jedoch der wirkliche, insbesondere Beethovensche Scherzocharakter ausgeprägt wäre. Auch entbehrt er des üblichen Trios. Die Anlage entspricht der Sonatenform. Ziehen wir die Dichtung heran, so erklärt sich vieles bisher fremd Erscheinende.

Rosalinde führt ihr Versteckspiel in Verkleidung weiter, und noch immer schmeichelt sich Orlando, in dem schönen Knaben seine Geliebte anschwärmen zu können. Hinzu treten der Schäfer Silvius und die Schäferin Phöbe, die beide ihren eigenen Liebesgedanken nachhängen.

Phöbe. Sag, guter Schäfer, diesem jungen Mann,
Was lieben heißt.
Silvius. Es heißt, aus Seufzern ganz bestehn und Tränen,
Wie ich für Phöbe.
Phöbe. Und ich für Ganymed.
Orlando. Und ich für Rosalinde.
Rosalinde. Und ich für keine Frau.
Silvius. Es heißt aus Treue ganz bestehn und Eifer,
Wie ich für Phöbe.
Phöbe. Und ich für Ganymed.
Orlando. Und ich für Rosalinde.
Rosalinde. Und ich für keine Frau.
Silvius. Es heißt, aus nichts bestehn als Fantasie,
Aus nichts als Leidenschaft, aus nichts als Wünschen,
Ganz Anbetung, Ergebung und Gehorsam,
Ganz Demut, ganz Geduld und Ungeduld,
Ganz Reinheit, ganz Bewährung, ganz Gehorsam,
Und so bin ich für Phöbe.
Phöbe. Und so bin ich für Ganymed.
Orlando. Und so bin ich für Rosalinde.
Rosalinde. Und so bin ich für keine Frau.
Phöbe (zu Rosalinden). Wenn dem so ist, was schmäht ihr meine Liebe?
Silvius (zu Phöbe). Wenn dem so ist, was schmäht ihr meine Liebe?
Orlando. Wenn dem so ist, was schmäht ihr meine Liebe?
Rosalinde. Wem sagt ihr das: „Was schmäht ihr meine Liebe?"
Orlando. Der, die nicht hier ist und die mich nicht hört.
Rosalinde. Ich bitte euch, nichts mehr davon; es ist, als wenn die Wölfe gegen den Mond heulen.

Die schalkhafte kleine Szene gewinnt dadurch besondere Beweglichkeit, daß jedesmal, wenn der Schäfer Silvius ein Kennzeichen treuer Liebe geschildert hat, die andern bestätigend einschlagen, — Rosalinde verschmitzt und heimlich sich als Knaben verleugnend. Das hat Beethoven mit aller nur denkbaren Deutlichkeit, ja geradezu buffonesk schlagkräftig in seiner Musik verewigt. Die jedem Klavierspieler bekannte merkwürdige Stelle steht in Takt 10 ff. des folgenden Notenbeispiels. Das Fürsichsprechen der vier Personen ist durch Unisono und Pianissimo ausgedrückt, die Zusammengehörigkeit der beiden Schäfergestalten durch abwärts gerichtete, die der beiden Hauptfiguren durch beharrende Tonfolgen. Alle vier haben den gleichen deklamatorisch bedingten Plapperrhythmus.

Orlandos Worte „Und ich für Rosalind“ bekommen jedoch ein verschämtes poco ritardando, während Rosalinde ihr „Und ich für keine Frau“ entschlossen (a tempo) und kräftig hervorstößt. Takt 18 mit folgender Fermate klingt wie eine Aufforderung Rosalindes an den Schäfer, in seinem Bericht fortzufahren. Dieser selbst (Hauptthema) läßt sich folgendermaßen mit Text belegen.[5])

Humoristisch gemeint sind die Sforzatoschluchzer in 1, 2, 5, 6 und das gleichsam nachgeholte „und Tränen“ in 9, das in der zweiten Strophe ganz ebenso mit den Worten „und Eifer“ (28) erscheint. Daß nach dieser zweiten Strophe nach „Wie ich für Phöbe“ usw. jetzt Rosalindes vorher gehörtes „Und ich für keine Frau“ ausfällt (in 34), mag aus musikalischen Rücksichten geschehen sein.[6])

Von 35 an macht sich, wie man erkennen wird, ein fortwährendes Umschlagen der motivischen Figuration bemerkbar. Man vergleiche das Geschehen in den Abschnitten 35—42, 43—49, 50—55, 56—61. Selbst im zweiten Teile treten zu den alten Figuren noch neue. Die Erklärung liegt darin, daß jede dieser Figurationsgruppen durch das Bild eines anderen von Silvius genannten Liebesaffekts hervorgerufen worden ist, nämlich nacheinander: Leidenschaft, Wünsche, Anbetung (Ergebung, Gehorsam), Demut (Geduld), Ungeduld, schließlich abermals Gehorsam. Und zwar läßt sich, getreu nach der Dichtung, die Symbolik folgendermaßen bestimmen. Von 35 an: „aus nichts als Leidenschaft“ (ff-Schläge mit anwachsenden obstinaten Stakkatosechzehnteln); 43 ff.: „aus nichts als Wün-

---

[5]) Seinem Charakter als scherzhaftes Genrebild nach entspricht dieses liedförmige Gebilde im Munde des Silvius der traurig-lustigen Ballade des Schelms Autolycus in der Wintermärchensonate.

[6]) Zu schnelles Tempo kann den Sinn des Satzes vernichten. Man wird die Vorschrift Allegretto vivace so auslegen dürfen, daß Allegretto zwar eine mäßig schnelle Bewegung anzeigt, vivace dagegen nicht als Steigerungsgrad, sondern im Sinne von munter, aufgeräumt zu verstehen ist. Der Eindruck des „Deklamatorischen“ muß unbedingt gewahrt bleiben.

schen“; 50 ff.: „ganz Anbetung, Ergebung und Gehorsam“ (liebenswürdige Komplimentierfiguren mit Ständchenbegleitung).

In der Durchführung [7]) wird mit der eben gehörten Figuration gearbeitet. Bei 85 ff. gibt es einige neue Humore, hervorgerufen durch die letzten Zeilen des Gesprächs, in denen die vier Personen sich gegenseitig ihr „Wenn dem so ist, was schmäht ihr meine Liebe?“ an den Kopf werfen und Rosalinde schließlich mit dem Vergleich abwehrt: „es ist, als wenn die Wölfe gegen den Mond heulen“. Das in 85 in C-dur auftretende Hauptthema des Silvius wird unter keckem Anlauf zweimal hintereinander von hohen Stimmen aufgegriffen (89, 91), aber nur mit den ersten beiden Takten. In 92 ff. bleibt in der linken Hand der gebrochene Akkord (g)—b—des—e liegen, während die rechte mit drolliger Geschwätzigkeit hin- und herfahrende „Wischer“ ausführt, aus dem Piano ins Forte und umgekehrt; hernach (98) erzeugen fünf mal sich überbietende hastige und mit Sforzati geschärfte Tonleiterfragmente abwärts das Tonbild erregten Durcheinandersprechens. Mit der letzten großen Tonleitergeste (102 ff.) scheint Rosalinde dem eifrigen Geschwätz ein Ende zu machen, denn mit einem decresc. und ritard. führt die Tonlinie einlenkend wieder in den wirklichen Anfang zurück. Es zeigt sich aufs neue, wie nichts in der Musik Beethovens als bloße „tönende Form“, als beliebig ergriffener „Einfall“ ohne Sinn dasteht. Wäre diese kleine Schlußepisode unberücksichtigt geblieben, so hätte das Vorangegangene für Beethovens Gefühl ebensowenig einen Abschluß gehabt wie für den Dichter, der diese heitere Szene durchaus als in sich abgeschlossenes Intermezzo behandelt hat. — Alles auf Takt 108 Folgende steht unter der Sinnhaftigkeit des ersten Satzteils.

So erstrahlt das Scherzo als ein humorvolles und dennoch sinnig aufgefaßtes Spiegelbild der kleinen Szene. Und wie nebensächlich sie im Rahmen des Lustspiels auch sein mag, so bedeutsam ist sie unter Beethovens Händen als Teil eines Sonatenganzen geworden. Nur wenige male verständnisvoll unter der angegebenen Symbolik gehört, wird beides, Musik und Gedicht, sich zu einem untrennbaren Ganzen vereinen, ohne daß störende Realvorstellungen den Eindruck trüben.

Dritter Satz: Menuetto. Moderato e grazioso, 3/4.

Das anmutige Lied der beiden Pagen findet hier eine Melodie, wie sie schöner und treffender auch unter Beethovens wirklichen Liedern nicht hätte erscheinen können. Und zwar paßt Eschenburgs Übersetzung ebenso untadelig wie die Schlegels.

---

[7]) Der Takt unter der 2 sei als der 64-ste gezählt.

Menuetto

Moderato e grazioso

Eschenburg { Es war ein Schä-fer und Schä - fe - - rin — mit hey — und
Die gin - gen ü - ber das Horn - feld — hin zur Früh - - lings-
Schlegel { Ein Lieb - ster und sein Mä - - del schön mit hei-sa und
Die tä - ten durch ein Korn - feld - gehn zur Mai - - en-

{ ho — und hey - no - ni - - no, — Wenn Vö - gel sin - - gen
zeit, zur Früh - - - lings - zeit. —
{ ha — und juch-hei - sa tra - la, — Wenn Vö - gel sin- - gen, tir-
zeit, der lust'gen Paare-zeit —

weit und — breit; — wer liebt, der liebt die Früh - lings-zeit.
li - re - li - rei: — Süß Lie - - be, Lie - - be liebt den Mai.

Trio

{ In's Korn und zwischen die Äh - - ren — hin — mit hey und
Legt sich der Schäfer und Schä - fe - - rin — zur Früh - lings-
{ Und zwi - schen Hal - men auf — den Rain — mit hei - sa - -
Legt sich das hüb - sche Paar — hin - - ein — zur Mai - en - -

{ ho und hey - no - ni - no, Wenn
zeit, zur Früh - - lings - zeit. Wenn
{ ha und juch-hei-sa tra - la,
zeit, der lust'genPaa - re - - zeit.

Vö-gel sin-gen weit und breit, — wer liebt, der liebt die Früh - lings-zeit!
Vö-gel sin-gen ti - li - re-li- rei: — Süß Lie-be, Lie-be liebt — den Mai!

Die erste Strophe geht in den beiden ersten Teilen, die zweite im Trio auf. Czerny sagt: „mit galanter Delikatesse und ruhiger Anmut“. Die Wahl des Menuets geschah in der Tat mit Rücksicht auf den anakreontischen Ton der kleinen galanten Szene, und die Gewissensfrage einiger (Lenz, Nagel), warum Beethoven hier auf die alte Tanzform zurückkam, mag damit als erledigt gelten. Ob man den Anfang des zweiten Trioteils mit Text belegen oder (besser) in ihm ein auf der Laute geklimpertes Zwischenspiel als Einleitung zum Wiedereinsatz der Hauptmelodie sehen will, ist gleichgültig. Das ausgeschriebene Da Capo (mit Wiederholungen!) kann natürlich sowohl auf die dritte wie die vierte Strophe bezogen werden.

Die ersten vier Takte des Menuetts klingen melodisch an das Adagio cantabile des Septetts op. 20 an, nur daß dort eine langsame, breite Adagiokantilene entwickelt wird.

Vierter Satz: Presto con fuoco, 6/8.

Das fröhliche Ende der Fabel zu bekräftigen, läßt Shakespeare den letzten Akt in einen gemeinsamen Tanz ausgehen:

> Herzog. Wohlan! Wohlan! begeht den Feiertag,
> Beginnt mit Lust, was glücklich enden mag. (Ein Tanz.)

Beethoven hat dafür den Charaktertyp einer Tarantella gewählt, die gar nicht anders als „con fuoco", d. h. atemraubend getanzt werden kann. Eine besondere Problematik bietet der Satz seiner Sinnbedeutung nach nicht. Anziehend ist es, ihn mit dem Finalsatz der Wintermärchensonate op. 28 zu vergleichen, der ebenfalls im 6/8-Takt steht, aber — dem schäferlichen Ton der Dichtung entsprechend — freundlich pastoralen Charakter erhalten hat.

III.

Das Klavierkonzert Nr. 4. G-dur, op. 58

(entstanden 1805—06)

über Szenen aus „Iphigenie in Aulis" des Euripides.

Von je hat Beethovens G-dur-Konzert im Rufe des zartsinnigsten und formell eigenartigsten unter den fünf Geschwistern dieser Gattung gestanden. Früher für weniger eingänglich gehalten als die in c-moll und Es-dur, fordert es trotz aller Sinnenschönheit vom Hörer ein hohes Maß beweglichen Geistes und lebhafter Phantasie. Gewinnt man es sich einmal als inneres Eigentum, dann bleibt eine sonderbare Liebe zu ihm bestehen, eine Liebe, gegen die die andern keinen leichten Stand haben. Liegt dies an der Eigenart seiner Stimmungsgegensätze, an dem überwiegend kunstvollen Zusammengehen von Orchester und Solostimme, an der zwingenden Gewalt, mit der Konflikte herbeigerufen und beschwichtigt werden? Offenbar an allem diesem.

Dann aber erhebt sich sogleich die Frage: welche geistigen, welche poetischen Motive mögen dieses Kunstwerk geboren haben? Den Zwang, diese Frage zu stellen, ruft besonders der Mittelsatz hervor, dessen unerhörte Sprachgewalt und Bildkraft auch die schlaffste Phantasie zur Besinnlichkeit mahnen. Hier hat denn auch die Deutung eingesetzt. Aber sie kam nicht weit. Denn wie auch immer dieser Andante-Dialog aufgefaßt wurde, niemals wollte er sich zwanglos den umrahmenden Allegrosätzen einfügen. Ein dunkles, erschütterndes Seelendrama inmitten überwiegend milder, ja heiterer Umgebung, — wo ist die geistige Brücke, die von ihm aus nach rückwärts und nach vorwärts weist? Fest steht nur eins: daß der innere Zusammenhang der Sätze durch ein in hohem Maße eigentümliches Objekt der Vorstellung hervorgerufen worden sein muß.

Mit unverrückbarer Gewißheit hat sich mir ergeben, daß Beethoven dieses Konzert auf drei wunderbare Szenen aus der Iphigenie in Aulis des Euripides geschrieben hat. Wie sein Verhältnis zu diesem Dichter gewesen, wie er sich ihm schon früh — im Quartett op. 18 Nr. 4 („Medea") — verpflichtet fühlte und noch in der 9. Symphonie auf seinen Spuren ging, habe ich in „Beethoven und die Dichtung" auseinandergesetzt. Es überrascht daher nicht, dem Tragiker hier aufs neue zu begegnen, zumal Beethoven in den Jahren nach 1800 sich besonders eingehend mit ihm und Homer beschäftigt zu haben scheint. Welche Ausgabe er um 1805 in der Hand hatte, ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Eine Gesamt-

ausgabe der Tragödien in der Übersetzung von Friedrich Heinrich Bothe in fünf Bänden war in den Jahren 1800—1803 in Berlin erschienen. Vielleicht war diese es, die der Verlag Breitkopf & Härtel im Sommer 1809 dem erfreuten Tondichter zum Geschenk machte, doch wohl auf grund einer von ihm geäußerten Bitte.[1]) Aber natürlich hat er den einen und anderen Band, wie es wahrscheinlich ist, in Wien längst durch Freunde kennen lernen können, — spielt doch das Leihen und Verleihen von Büchern in Briefen und Konversationsheften eine ziemliche Rolle. Daneben wäre an Schillers freie Übersetzung der Iphigenie zu denken, die, nachdem sie 1789 in der „Thalia" erschienen, 1790 im Sonderdruck herausgekommen war. In einem Briefe an Freund Zmeskall heißt es: „Mit Ihrer Iphigenie verhält es sich so: nämlich ich habe sie schon wenigstens dritthalb Jahr nicht gesehen, habe sie jemand geliehen, aber wem? Das ist die große Frage." Auffällig ist dabei, daß Beethoven den Zeitpunkt, von dem an er den Band vermißte, so genau anzugeben wußte: vor „dritthalb Jahr". Das G-dur-Konzert, an dem er schon seit 1804 arbeitete, war 1807 druckreif. Zählt man vom Briefdatum (Juli 1810) dritthalb (d. h. 2½) Jahre zurück, so kommt man auf das Jahr 1807, also auf den Zeitpunkt, wo der Meister, da die Komposition fertig war, die Dichtung seiner Erinnerung nach bestimmt nicht mehr gebraucht, sondern bereits hat verleihen können. Die Untersuchung der Musik ergibt, daß Beethoven sich nicht an Schiller, sondern an Bothe gehalten hat, was seiner Kennerschaft ein gutes Zeugnis ausstellen würde. Denn Schiller, des Griechischen unkundig, hatte nach einer lateinischen Übersetzung gearbeitet und nicht nur das Metrum des Originals zerstört, sondern sich auch sonst allerlei Willkürlichkeiten und Mißverständnisse zu schulden kommen lassen. Das wird Beethoven, wenn er die ausgezeichnete Lei-

[1]) Beethoven schrieb am 26. 7. 1809 zurück: „Ich danke Ihnen erst jetzt für die mir wirklich schön übersetzten Tragödien des Euripides" (Kalischer, Briefe I, S. 283). Daß nur die Bothesche Ausgabe gemeint sein kann, ist deshalb wahrscheinlich, weil außer einzelnen Stücken eine andere Sammlung der Tragödien bis dahin in Übersetzung nicht erschienen war. Fünf Wochen später heißt es allerdings: „Vergessen Sie ja nicht den Namen des Dichters, der uns den Euripides so sehr schön wiedergegeben hat" (ebenda, S. 286). Das kann sich indessen nur auf die 1806 anonym gedruckte antikisierende Tragödie „Kallirhoe" von Aug. Apel beziehen, die der Breitkopfschen Sendung beilag: „ich habe mir unter den für mich bestimmten Poesien auch aus Kallirhoe einiges bezeichnet, das ich in Noten oder Töne zu bringen gedenke — nur möchte ich den Namen des Verfassers oder Übersetzers dieser Tragödie wissen." Beethoven war also nicht ganz sicher, ob nicht auch die anonyme „Kallirhoe" eine Übersetzung aus Euripides sei. Bereits in „Beethoven und die Dichtung" habe ich (S. 171) darauf hingewiesen, daß der Ausdruck „das ich in Noten oder Töne zu bringen gedenke" nichts anderes bedeuten kann als die Absicht, einige Stellen dieser Dichtung zu einem Instrumentalwerk zu benutzen, — so also, wie es nach der oben gegebenen Deutung mit der Iphigenie geschehen ist. Denn zu einer Vokalkomposition bot das Stück — noch dazu nur „einiges" daraus! — keine einleuchtende Möglichkeit. Für das Medea-Quartett op. 18 Nr. 4 (1800/01) mag übrigens Beethoven noch nicht die Bothesche Übersetzung der Tragödie, sondern die des Wiener Poeten J. B. Alxinger benutzt haben, die in dessen „Neuesten Gedichten'", Wien 1794, erschienen war. Alxinger, seit 1794 Sekretär des k. k. Hoftheaters, gestorben 1797, hatte bereits früher eine Anzahl klassischer griechischer und römischer Dichtungen ins Deutsche übertragen.

stung Bothes daneben hielt, nicht entgangen sein, so sehr er auch sonst zu Schiller hielt. [2]) Um daher im Folgenden einheitlich zitieren zu können, folge ich der Fassung von Bothe, Bd. 2 vom Jahre 1801 (der außerdem noch den „Cyklop", „Ion" und „Helena" enthält). Unser Text beginnt dort auf S. 118.

1. Satz. Allegro moderato. IV. Akt (Klytämnestra, Agamemnon, Iphigenie, Chor). Iphigenies rührende Bitten an den Vater, sie nicht in der Blüte der Jahre zu opfern; Erinnerungen an die Tage der Kindheit, an frühe Freuden und Hoffnungen, an die Seligkeit, des Lichts zu genießen, an den jungen Bruder Orest, der mit ihr fleht.

2. Satz. Andante con moto. Ebenda (Iphigenie, Klytämnestra). Abschied der zum Tode entschlossenen heroischen Tochter von der gebeugten, untröstlichen Mutter.

3. Satz. Rondo. Vivace. Ebenda (Fortsetzung; Iphigenie, Chor). Iphigenie, begeistert dem Altar entgegenschreitend, stimmt mit dem Chor (Gespielinnen, Volk) helltönenden Hochgesang zum Preise der Artemis an.

Die Bedeutung dieses Programms liegt, wie sich zeigt, vor allem in der stofflichen und dramatischen Zusammengeschlossenheit seiner Teile. Nicht nur folgen in der Tragödie die drei Szenen dicht aufeinander, sie bilden, da sie mit der Gipfelung des Geschehens das befreiende Ende verbinden, überhaupt den Kern der berühmten Fabel. Zwei Stücke bewegten Charakters, gleichsam Bilder auf offener Szene, schließen ein düsteres, ausschließlich auf Seelendramatik gerichtetes in sich. Als Beethoven sie für ein dreisätziges Werk wählte, bewies er aufs neue seinen unvergleichlichen Tiefblick in die Versponnenheit menschlicher Schicksalsfügungen. Wie in allen ähnlichen Fällen hat er Nebensächliches der Szene übergangen, um allein die Hauptperson, Iphigenie, in drei schweren Augenblicken ihres dem Ende so nahen Lebens zu zeigen. [4]) Daß es ein Frauenschicksal, deutlicher noch: ein Jungfrauenschicksal ist, trifft, nunmehr kaum noch überraschend, mit dem schon oben hervorgehobenen zarten, zurückhaltenden Gesamtcharakter

---

[2]) Außer Schillers Übersetzung der Iphigenie gab es noch drei ältere: 1763 von J. J. Steinbrüchel (Zürich), 1772 von H. P. K. Henke (in Schirachs Magazin) und 1778 von J. Bernh. Köhler (Berlin); vgl. Goedeke, Grundriß V, 2, S. 258. Aber selbst wenn Beethoven sie gekannt hätte, würde er zweifellos der moderneren von Schiller oder Bothe den Vorzug gegeben haben. Die Tauridische Iphigenie Goethes besaß er wohl längst selbst, brauchte sie sich also nicht zu leihen; und daß etwa das Libretto oder der Klavierauszug einer der Gluckschen Opern gemeint sein kann, ist unwahrscheinlich; Beethoven würde sich dann wohl anders ausgedrückt haben.

[3]) Auch in der Akteinteilung folge ich Bothe, der nur vier Akte bezeichnet, während Schiller eine Fünfteilung vornimmt; die oben genannten Szenen stehen bei ihm dementsprechend im 5. Akte. Eine neuere Übersetzung von J. J. C. Donner findet der Leser, falls ihm die alte Ausgabe nicht zugänglich ist, bei Reclam Nr. 7099.

[4]) Beziehungen zu Glucks Iphigenie in Aulis sind nicht vorhanden. Diesem Meister gegenüber war Beethoven im Vorteil, sich unbefangen auf das euripideische Original stützen zu können. Glucks Opern waren damals auf den Wiener Bühnen überhaupt so gut wie verschwunden und wurden erst mit einer Aufführung der Tauridischen Iphigenie am 1. 1. 1807 dort gleichsam wiederentdeckt. Im Jahre 1805 schrieben die „Annalen der Literatur und Kunst in den österreichischen Staaten" (2. Teil, S. 249) noch: „Wahr ist es, gegenwärtig dürfen weder Griechenlands Götterfabeln, noch Shakespearesche Geister und Hexen in ernster Darstellung auf der Bühne einer gebildeten Nation erscheinen".

der Musik aufs schönste zusammen.[5]) Von ihm hat Beethoven sich ergreifen, seine Phantasie führen lassen. Nicht wie einer, der malen oder schildern will, sondern wie jemand, den es zu zeigen drängt, wie es im Menschenherzen aussieht, wenn ungeheure Katastrophen im Seelenleben hereinbrechen. Nichts anderes, nur Seelisches steht im Mittelpunkt: kämpfende Affekte, Rührungen, Begeisterungen, umwittert vom fahlen Lichte der Tragik, aber mit dem Ziele, das Heldische eines großen Charakters triumphieren zu lassen. Und wiederum ist das teils Monologische, teils Dialogische der Dichtung in die feinsten, empfindsamsten Regungen der Schwesterkunst eingegangen. Es zu entwirren und am Faden einer geradezu entwaffnenden Logik sich Schritt für Schritt zu erobern, fordert letzte Hingabe an Dichtung und Musik.

Unter den von mir entschlüsselten Instrumentalwerken Beethovens ist dieses das erste (der Öffentlichkeit vorgelegte), das der Gattung des Solokonzerts angehört. Es bietet sich also die Möglichkeit zu prüfen, wie Beethoven die stilistisch vorgeprägte Eigenart eines „Konzerts" mit den Forderungen eines bestimmten dichterischen Programms hat vereinigen können. Denn da mit dem Begriff Konzert von Anfang an der Gegensatz von Tutti und Solo, zugleich aber auch die Entfaltung einer gewissen Virtuosität vorausgesetzt ist, so könnte fraglich erscheinen, ob die Reinheit eines poetischen Programms durch diese Gattungsbedingungen nicht von vornherein eine Trübung erleiden müsse. Daß dies keineswegs selbsverständlich ist, lehrt die Geschichte des älteren Instrumentalkonzerts seit Corelli. Es bildete im Gegenteil früh die bevorzugte Aussprachefiorm für programmatisch bestimmte Inhalte und hat darin bedeutende Leistungen aufzuweisen, lange bevor die Orchestersymphonie sich Raum und Technik dafür schuf. Solange nämlich Tutti und Solo in thematischem Gleichgewicht standen, und das Virtuosische noch nicht als Selbstzweck alles übrige überwucherte, bot gerade die Konzertform eine ideale Gelegenheit zur Wiedergabe poetischer Zusammenhänge. Es ist das Verdienst Phil. Emanuel Bachs und seiner Schule, diese hohe Auffassung des Konzertbegriffs aus dem absterbenden Barock in die Zeit der Klassik hinübergerettet zu haben. Beethoven stand, mittelbar auf Ph. E. Bach fußend, dieser Überlieferung noch so nahe, daß ihm aus der Verbindung von Konzertform und Programmvorwurf keine irgendwie zweifelhafte Problematik erwuchs.[6])

[5]) H. Kretzschmar hat in seiner (bei Breitkopf & Härtel im Einzeldruck o. J. erschienenen) Analyse des Konzerts den „weiblichen" Zug recht wohl erkannt, nur geht er gleich etwas zu weit, wenn er darin einen Beitrag zum Kapitel „Frauenliebe und Leben" sieht.

[6]) Daß auch Beethovens Violinkonzert einer verschwiegenen Programmatik verpflichtet ist, ergibt sich aus der Solokadenz, die er der Klavierfassung dieses Konzerts (1. Satz) mitgegeben hat. In dieser erscheint nämlich (Gesamtausgabe Serie 9, Nr. 70a, unter 9) mitten in einer strudelnden Passagendurchführung ein völlig selbständiges, „Marcia" (!) betiteltes Intermezzo (più vivace), das außer mit den leisen Schlägen der Pauke mit der Thematik des vorangehenden Konzertsatzes nichts gemein hat, aber dafür eine merkwürdige Verwandtschaft mit dem Marsch (Nr. 6) aus „Fidelio" aufweist. Mit anderen Worten: hier deutet Beethoven eine programmatische Beziehung an, die er aus

Im einzelnen läßt sich, das G-dur-Konzert betreffend, Folgendes sagen. Selbstverständlich hat Beethoven dem Klavier eine glänzende Behandlung als Soloinstrument zuteil werden lassen. Dennoch ordnet es sich in allem, was es sagt — und sei es die äußerlich brillanteste Passage — dem Zuge des dichterischen Vorgangs, der dichterischen Idee unter. Es ist einem durchaus „symphonischen" Geschehen eingegliedert. Sein ideelles Verhältnis zum Orchester kann verschieden sein. In jedem der drei Sätze ist es ein anderes. Dem Konzertbegriff am nächsten steht das Finale; hier vertritt das Orchester den „Chor", der Iphigenie umgibt, das Klavier diese selbst, sodaß das Wechselspiel beider schon äußerlich eine Spiegelung des Geschehens ergibt. Im Mittelsatze wiederum wird der Gegensatz von Tutti und Solo insofern gegenstandslos, als das Streichorchester die Rede Iphigenies, das Klavier die Rede der Mutter Klytämnestra in sich faßt, also beide Gruppen unter personaler Symbolik erscheinen. Um dies dem Hörer verständlich zu machen, d. h. der Auffassung des Orchesterparts als Tutti-Kollektivum, wie man es sonst gewöhnt ist, vorzubeugen, hat Beethoven das Orchester nicht nur auf Streicher, sondern diese auch noch auf Unisono beschränkt: aus seinen Rhythmen spricht keine personale Vielheit, sondern ein Individuum, eben Iphigenie. Im ersten Satze endlich fällt der ideelle oder personelle Unterschied zwischen Orchester und Klavier nahezu ganz weg. Hier gehört mit zwei Ausnahmen der Orchestersatz — dem Monologcharakter der dichterischen Vorlage entsprechend — ebenso u n g e t e i l t zur klingenden Seele Iphigenies wie der Klaviersatz. Es ließe sich darauf wohl das Verhältnis des Wagnerschen Orchesters zum Gesang der Bühnengestalten anwenden. Denn auch bei Wagner ergänzt, stützt, erklärt und unterstreicht das Orchester nur, was gleichzeitig im Sänger vorgeht, ohne — wenn nicht in Gesangspausen oder bei Handlungsvorgängen — ein selbständig nebenhergehender Faktor der Darstellung zu werden. Nur insofern besteht ein Unterschied, als hier im Konzert ein beständiges Schwanken der beiden Parte in der F ü h r u n g stattfindet, jetzt einmal das Orchester, jetzt einmal der Solist den hervorragenderen Anteil erhält. Namentlich virtuosische Stellen, etwa die oft zauberhaft perlenden Umspielungen der Themen, lenken leicht von der Tatsache ab, daß diese Klangwunder nicht um ihrer selbst willen vorhanden sind, sondern gleichsam „Instrumentationseffekte" ausmachen, mit denen der „Sinn" der betreffenden Stelle zu besonderer Leuchtkraft erhoben werden soll. Gewöhnlich sind sie mit wichtigen thematischen Aussprüchen des Orchesters verbunden. Leicht kann infolgedessen das klangbetörte Ohr mit der Sinnerfassung in Widerstreit geraten.

Wenn unsere Entschlüsselung des Konzerts eine neue, bisher nicht vorhandene Erkenntnis zum Verständnis Beethovenscher Konzertkunst erschließt, so besteht

---

irgendwelchem Grunde im Hauptsatz nicht hatte berühren können oder wollen. Wer Beethoven noch immer zu den „absoluten" Musikern rechnet, wird hier in schwere Bedrängnis geraten!

sie eben in dem Nachweis, daß das Verhältnis von Orchester und Soloinstrument ideell von höchst verschiedenen, jedesmal durch poetische Motive bestimmten Gesichtspunkten aus betrachtet werden kann. Dieser Problematik unterstehen auch Beethovens übrige Konzertwerke, von denen oft gemeint wurde, sie seien an Größe und allgemeinem Gehalt den Symphonien unterlegen. Das wird sich in Zukunft schwerlich aufrecht erhalten lassen. Das verhältnismäßig späte Beliebtwerden des G-dur-Konzerts ist vielleicht darauf zurückzuführen, daß bei ihm diese Problematik eine besonders verwickelte ist und dem Hörer der leitende Faden fehlte, dem Inhalt eine durchlaufende innere Logik abzugewinnen.[7]) Unser Programm ist vermögend, dieser Schwierigkeit durch die Erkenntnis abzuhelfen, daß der alte Konzertbegriff hier nur mehr äußerlich (für das Ohr: als Tutti und Solo), nicht aber mehr innerlich Geltung hat. Selbst die durch die Überlieferung geforderten Kadenzen zum ersten und letzten Satz, deren wir drei von Beethovens eigener Hand haben, fügen sich vorbehaltlos der poetischen Idee ein.

Zur Entstehungsgeschichte sei noch angemerkt, daß das Thema des ersten Satzes bereits 1804 mitten unter den Skizzen zu Fidelio und zur c-moll-Symphonie auftaucht. Die Ausarbeitung vollzieht sich dann beinahe gleichzeitig mit der des Tripelkonzerts op. 56, der Appassionata op. 57, der Rasumowskyquartette op. 59, der 4. und 5. Symphonie, der Violoncellsonate op. 69, also im Zuge eines geradezu fieberhaften Schaffensdrangs.[8])

Erster Satz: Allegro moderato, C.

Um die Übereinstimmung zwischen Dichtung und Musik zu erkennen, sind einige Bestimmungen und Gegenüberstellungen erforderlich, die zunächst in übersichtlicher Tabellenform erfolgen.[9]) Am Anfang stehe der unverkürzte dichterische

[7]) Nachdem dieser Sachverhalt einmal festgestellt ist, darf es nicht wunder nehmen, daß alle Ausleger Beethovens, wenn sie sich überhaupt näher mit dem Gehalt dieser Konzerte befaßten, nicht über Allgemeines hinauskamen und sich mit einer gegenstandslosen Psychologie behalfen. Das ist durchaus begreiflich. Auch H. Kretzschmars Analyse, unter allen noch die ausführlichste und liebevollste, krankt notgedrungen daran. Denn schließlich: was vermag alles Konstatieren eines „Zwiegesprächs" des Orchesters mit dem Klavier, teils im Sinne ideellen Einvernehmens, teils im Sinne eines Gegensatzes (Einwurf, Widerspruch), wenn nicht die vorstellungsmäßig zu erfassenden Motive mitgegeben werden, die zur klaren Begründung solcher Verhaltungen führen? Es wird doch niemand anzunehmen wagen, Beethoven habe seine Instrumentalwerke beständig auf Grund solcher vagen Gefühlspsychologie geschaffen. Sie hätte ihm sehr bald zum Ekel werden müssen. Einzig das Mittel der Deutung aus bestimmten poetischen Zusammenhängen heraus setzt uns in den Stand, nicht nur den Gesamtsinn eines Satzes, sondern auch die in der Themenanordnung waltende Logik zu begründen.

[8]) Zu den Skizzen s. G. Nottebohm, Beethoveniana (I), Leipzig 1872, S. 12, und „Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803", Leipzig 1880 (Neudruck 1924), S. 69.

[9]) Um sich schnell zurechtzufinden, wird es sich empfehlen, nachdem man die Takte durchnumeriert, im Klavier- oder Partiturexemplar die Taktziffern der auf jeder Seite stehenden ersten und letzten Takte auch am Kopfe der Seite zu vermerken, z. B. S. 1: 1—13, S. 2: 14—20 usw.

Text des Euripides: Iphigenie — die Mutter, den noch unmündigen Knaben Orest und den Chor zur Seite — wirft sich, um ihr Leben flehend, dem Vater Agamemnon zu Füßen. Vielbewundert wegen der Zärtlichkeit und des Pathos der Rede, hat man an dieser nur das getadelt, daß Iphigenie mit einem dem Augenblick nicht angemessenen rednerischen „Exordium" beginnt, nämlich mit dem Wunsche nach des Orpheus Beredtsamkeit und seiner Kunst, Felsen zu bezwingen. Diese ersten dreieinhalb Verse hat Beethoven denn auch unberücksichtigt gelassen. Die Musik beginnt erst mit dem wirklichen Einsetzen der Bitte in Vers 4.

Iphigenie.

1 Besäß' ich, o mein Vater, Orpheus' Redekunst,
2 Daß Felsen ich nachzöge mir mit Zaubersang,
3 Und, wen ich wollte, durch mein Wort besänftigte,
4 Dann sucht' ich da Schutz; aber so — all' meine Kunst
5 Sind Tränen; und versuchen muß ich ihre Kraft.
6 Demütig flehend hang' ich an den Knieen dir,
7 Dein Kind, das Diese, Vater, dir geboren hat.
8 Nicht opfre mich frühzeitig! Süß ist ja des Lichts
9 Anblick: nicht zwinge mich, zu schau'n der Erde Schooß!
10 Zuerst hab' ich dich Vater, du mich Kind genannt,
11 Zuerst, die Händchen deinen Knie'n umschlingend einst,
12 Der Freuden süßeste gegeben und empfahn.
13 Damals war deine Rede: „Kind, wann werd' ich dich
14 „In eines glücklichen Gemahles Hause sehn,
15 „Voll Lebenskraft schönblühend, meine Ehr' und Lust?"
16 Ich aber sprach dann wiederum, dein Kinn gefaßt,
17 Wie jetzo auch es diese Hand ergriffen hat:
18 „Und was tu ich dir Greise? Wann einst nehm' ich dich
19 „In meines freundlichen Hauses Sitz, o Vater, auf,
20 „Der Hand vergeltend, die mich liebevoll erzog?"
21 Der Reden Angedenken hab' ich immer noch,
22 Du aber nicht mehr, und ermorden willst du mich.
23 Nein! bei dem Pelops und bei Atreus' Vaterhuld,
24 Bei dieser Mutter, die mit Schmerzen mich gebar
25 Und nun aufs neu' um mich in tausend Qualen schwebt!
26 Was kümmert mich des Alexandros Ehebund?
27 Was, Vater, duldet' ich um Helena den Tod?
28 Sieh mich doch an! O gönne mir Anblick und Kuß,
29 Damit ich sterbend wenigstens noch dieser Huld
30 Gedenke, wenn auch meine Rede nichts vermag!
31 Bruder, ob auch klein noch, stehe deinen Freunden bei!
32 Mit mir in Tränen flehe den Erzeuger an,
33 Daß deine Schwester er nicht töte. Mitgefühl
34 Der Leiden stammt ja selber schon den Kindern an.
35 Sieh'! schweigend, Vater, bittet dich dein kleiner Sohn,
36 So schone meines Lebens denn! Erbarme dich!
37 Bei deinem Kinn beschwören die zwei Lieben dich,
38 Der Eine jung, an Jahren reif die Andere.
39 Ein Wort ist mächtiger denn alle Redekunst:
40 Dies Licht zu schau'n ist Menschen das Holdseligste,
41 Die Unterwelt nichts! Rasend, wer den Tod begehrt!
42 Besser ist ein traurig Leben als ein schöner Tod.

Diesen Versen hat Beethoven eine Reihe seelischer Ausdruckseinheiten entnommen, die als Haupt- und Nebenthemen erscheinen. Und zwar wieder-

Die thematischen Bestandteile.

	Takte:	I. Teil 1—253	Reprise 253—346	Koda 347—370
rei **Iphigenienthemen.**				
tten: a (Hauptform): i n n i g . . . . Terzbeginn, steigend, *p*, nur b. d. Wiederholung *f*	I, 1a.	**1**	**253**	
b (Nebenform): d r ä n g e n d . . . . Grundtonbeginn, steigend, stets *p*, mit Chromatik	I, 1b.	15, 90, **94**	267	
c (Nebenform): b e r u h i g e n d . . . . Terzbeginn, fallend, stets *p*	I, 1c.	68, 188		**356**
r z i c h t: Moll, jedesmal auf 3 verschiedenen Stufen, stets *p* . . tsagung)	I, 2.	29, 134	301	
c h t s e h n s u c h t: in dreimal verschiedener Schattierung . . ehmut)	I, 3.	50, 157, **170**	324, **337**	**347**
rei Nebenthemen der „s ü ß e n F r e u d e n" (N a, b), obwohl melodisch verschieden, doch ideell gleichsinnig; in B-Tonarten; beide male *pp* und *espressivo;* nur im Klavier. a	Na	**105**		
b	Nb		**275**	
ıa der (von Iphigenie zitierten) **Rede des Vaters Agamemnon:** p r u c h, E r m u n t e r u n g (Terzbeginn; stets 2 mal vier Takte; r im Orchester)	II.	119	286	
ls **Knabenbitte:** d l i c h e s F l e h e n (cis-moll, Quintbeginn; nur 1 mal im Klavier scheinend)	III.	**231**		

Vorkommen*)

*) Die fett gedruckten Zahlen bedeuten Vortrag durch das S o l o k l a v i e r.

holt sich der von mir für viele ähnliche Fälle festgestellte Kunstgriff des Meisters, den wesentlichen Inhalt der Dichtung bereits beim Beginn der Reprise (hier Takt 253) als erschöpft hinzustellen. Diese selbst bindet sich nicht mehr streng an die Dichtung, sondern ist nur entsprechend veränderte Wiederholung, wogegen die Koda dann wieder auf den Schluß der Dichtung Bezug nimmt. Die folgende Tabelle gibt eine *Deutung* der Haupt- und Nebenthemen, wie sie sich hernach beim Verfolgen des Gedankengangs der Musik von selbst einstellen wird, und verbindet damit die Angabe ihres Auftretens in Taktzahlen. (S. die Beilage.)

Nach der Häufigkeit ihres Erscheinens (in ungebrochener, d. h. vollständiger Zitierung) ordnen sich diese Gebilde folgendermaßen (die Reprise eingeklammert):

Bitte:	(innig)	1 + [1]	zusammen 9 mal
	(drängend)	3 + [1]	
	(beruhigend)	2 + 1	
Lichtsehnsucht:		3 + [2] + 1	„ „ 6 „
Verzicht:		2 + [1]	„ „ 3 „
Zuspruch:		1 + [1]	„ „ 2 „
Süße Freuden:		1 + [1]	„ „ 2 „
Knabenbitte:		1	„ „ 1 „

Hieraus ergibt sich die allgemeine Feststellung, daß der Satz — die Reprise mit inbegriffen — unter dem *herrschenden Affekt des Bittens* steht, dessen Thematik (in einer der drei Schattierungen: innig, drängend, beruhigend) im Ganzen 9 mal angerührt wird. Da aber auch im übrigen diese Bitt-Thematik die *einzige* des ganzen Satzes ist, die dem Orchester das Material zum thematischen Akkompagnement liefert (101 ff., 146 ff., 204 ff., 235 ff. und in der Reprise), so verstärkt sich der Eindruck jenes Affekts als des ausschlaggebenden. Mit ihm verknüpft sich, der Lage Iphigenies entsprechend, der Affekt der Wehmut, erregt vom Gedanken an das „Licht des Tages", das sie auch weiterhin zu schauen ersehnt. Daher erscheint das Thema der *Lichtsehnsucht* nicht weniger als 6 mal, dreimal im Orchester, dreimal im Soloinstrument.[10]) In erheblichem Abstande folgt mit nur 3 Berührungen das *Verzicht*symbol.[11]) Das

[10]) Sein erstes Erscheinen (in Takt 50) wird von Kretzschmar sinnig wie ein „Gruß der Hoffnung" empfunden.

[11]) Kretzschmar vergleicht es einer Wolke, die das sonnige Ende des Hauptthemas überschattet und dem Orchester einen gewissen Ausdruck des Mißtrauens oder der Abneigung entgegensetzt. Es ist gewiß kein Zufall, daß dieses Thema enge Verwandtschaft zeigt mit dem im 1. Satze der Waldsteinsonate op. 53 (zuerst in Takt 76):

In meiner Deutung dieses Sonatensatzes in „Beethoven und die Dichtung" (S. 500) habe ich dieses Thema bereits als „Verzichtthema" gekennzeichnet, entsprechend dem ungläubigen Ablenken Penelopes von dem Bericht der Schaffnerin Eurykleia über des Odysseus Heimkehr. Die Sonate entstand im Jahre 1804, also kurz vor Inangriffnahme des G-dur-Konzerts.

Thema des Zuspruchs (im Munde Agamemnons gedacht) beschränkt sich auf 2 Berührungen, ebenso das der „süßen Freuden“, während die Knabenbitte Orests nur ein einziges mal auftritt.

Weiterhin folge eine Aufstellung des Themenplanes mit der Angabe der Gedichtverse, denen die so bezeichneten Haupt- und Nebenthemen mit ihrer Symbolik entsprechen.

Themenplan des 1. Satzes mit den Entsprechungen der Gedichtverse.

Takte	Verse	Thema	Themensymbolik
1	4.—5.	I, 1a	Bitte (innig)
15	7.—8.	I, 1b	Bitte (drängend)
21			Bitte (gesteigertes Drängen)
29	8.	I, 2	Verzicht
50	8.—9.	I, 3	Lichtsehnsucht
68		I, 1c	Bitte (beruhigend)
74	10.—11.		(Solo. „Sprechen“)
82			Kindheitsmotive
89		I, 1b	Bitte (drängend)
105	12.	Na	Süße Freuden
119	13.—15.	II	Zuspruch
134	16.—20.	I, 2	Verzicht
157		I, 3	Lichtsehnsucht
170		I, 3	Lichtsehnsucht
188		I, 1c	Bitte (beruhigend)
192	21.		(Solo. „Sprechen“)
196	22.—23.		Weinen
204			Erregung (leidenschaftlich)
216	24.—25.		Erregung (Schluchzen)
222	26.—27.		Aufbäumen
231	31.—35.	III	Orests Knabenbitte
235	37.—38.		Bitten zu Zweien
	Reprise		
253		I, 1a	Bitte (innig)
266		I, 1b	Bitte (drängend)
275		Nb	Süße Freuden
286		II	Zuspruch
301		I, 2	Verzicht
324		I, 3	Lichtsehnsucht
337		I, 3	Lichtsehnsucht
	(Kadenz)		
347	39.—40.	I, 3	Lichtsehnsucht
356		I, 1c	Bitte (beruhigend)

Ist der Aufbau des Satzes aus diesen Sinnelementen begriffen, so stellt sich der Zusammenhang leicht her. Schon oben wurde hervorgehoben, daß Solo und Orchester nicht als Gegensätze, sondern als ideelles Ganzes zu betrachten sind. Alles, was zunächst geschieht, bedeutet Spiegelung dessen, was Iphigenie ausspricht oder fühlt. Auf diese Tatsache hat Beethoven sogleich selbst dadurch hingewiesen, daß

er das Klavier mit in höchstem Sinne „monologischer“ Wirkung allein, ohne Vorspiel und Begleitung, einsetzen läßt. Mitten aus bewegtem Herzen heraus:

(4) All’ meine Kunst
(5) Sind Tränen, und versuchen muß ich ihre Kraft.

beginnt Iphigenie, sich fragend, mit welchen Tönen innigster Bitte sie den Vater umstimmen möchte: Thema I, 1 a.

Diese ersten fünf Takte bilden, entsprechend den eben angeführten Worten der Verse 4—5, die Devise des ganzen Satzes. Das wundersame Themengebilde enthält, auf seine Elemente untersucht, alles, was im Augenblick die Seele der Jungfrau bewegt. Es hat den Charakter eines leise dahinrezitierten idealen „Sprachsatzes“ mit feinster Artikulation und Beugung des Stimmklangs, nicht als vokale Nachbildung des wirklichen Wortleibs, sondern als Inbegriff des in ihm schwingenden Ausdrucksgehalts. So kann nur eine Frau sprechen. Daher liegt die Melodie im Mittelregister eines Soprans. Sie verrät Innigkeit (Terzlage, p, dolce), zaghaftes, tastendes Ansetzen (Tonwiederholung mit Vorhaltwirkungen, enge melodische Weite), schmerzliches Drängen (3, mit sf auf der gehaltenen zweiten Taktzeit), leises Zurücksinken (3 zu 4 mit dim.), Anlauf zu einem Entschluß (4) mit unentschiedenem Ausgang (weiblicher Halbschluß).

Es folgen die Takte 6—14:

(6) Demütig flehend hang’ ich an den Knieen dir,
(7) Dein Kind, das Diese, Vater, dir geboren hat.

Mit dem fremden H-dur-Einsatz wendet sie sich, aus träumerischem Selbstgespräch heraustretend, unter flehenden Gesten dem Vater zu. Rührung und kindliche Demut (ohne Baßbeteiligung!) liegt in diesen Tönen, die nur in einem einzigen Takte (10) eine stärkere, allerdings wie aus plötzlich überwallender Empfindung hervorquellende Erhebung zeigen. Man meint, die Worte zu ihnen seien nur wie durch Zufall verloren gegangen.

Nun tritt (15) das Bitt-Thema in seiner ersten Nebenform, als drängendes, auf, wiederum verbunden mit gestenhafter Anschaulichkeit. Durch die Imitationen der Bässe ergeben sich bemerkenswerte Intervallschärfen. Die Fortspinnung (19 ff.) erhebt sich zu unerwartet starkem Aufschwung, erreicht in 23 (unter Anspielung auf 3 und 5) den dynamischen Höhepunkt und bleibt auf ihm bis zum Halbschluß in 27 beharren. An der leidenschaftlichen Aufwallung beteiligen sich zum ersten male alle Instrumente, und in Verbindung mit der zu-

nehmenden Verkürzung der heftig rhythmisierten Motive ersteht das Sinnbild stürmischen Vorgehens.

Und fast unvermittelt setzt, den Gehalt des Ausrufs:

(8) Nicht opfre mich frühzeitig!

umfassend, das Verzicht- oder Entsagungsthema ein (29). Es beginnt in a-moll, Beethovens Tonart der Unbefriedigung, und endigt auch jedesmal — selbst wenn es auf C und G einsetzt — auf einer Mollstufe. Seine erste und vierte Note — das a′ und das in erregtem Dreiklangsaufstieg erreichte e″ — wird man sich nicht ohne verhaltenes inneres Vibrieren vorstellen können. Unruhige Triolen der Mittelstimmen, gefühllose Pizzikati der Bässe grundieren es. Im Gesamtton herb, besitzt es im Rhythmischen seiner langsam fallenden Linie etwas von herabstimmendem Fatalismus. Nicht als Forderung, sondern als ängstliche Mahnung wird es dem Vater entgegengehalten, was durch das merkwürdig bedrückte Abklingen in 40 ff. und den leisen Weheruf der Holzbläser in 41—42 (Verkürzung von 38—40) bestärkt wird. Aus diesem Weheruf entsteht sogleich, psychologisch das nächste Thema vorbereitend, ein voller Inbrunst gesteigertes Anwachsen der Bewegung. Auf ihrem Höhepunkt erklingt unter nachdrücklicher rhythmischer Vorbereitung das Thema der Lichtsehnsucht:

Überwältigend in seiner Leuchtkraft, im Fortissimo erstrahlend, gehört es dem Ausruf Iphigenies an:

(8) Süß ist ja des Lichts
(9) Anblick: nicht zwinge mich zu schau'n der Erde Schooß!

Mächtig wölbt sich sein Bogen, anklingend an den großen Arienstil der Oper, wie wenn die Gestalt ihre Arme weitausgebreitet der Sonne entgegenstreckte in heiliger Begrüßung, und vielleicht liegt in dem rhythmischen Anklang an das eben verlassene Verzichtthema die Absicht, den Gedanken an das Verzichten durch den der auftauchenden Hoffnung auszulöschen. Denn daß die Tochter noch nicht gänzlich verzweifelt, spricht sich in der sogleich anschließenden stürmischen Episode 54—59 aus, die dem Leben förmlich zuzueilen scheint. Wie in heimlichem Entzücken klingt der Hoffnungsgedanke, als dürfe er sich so laut noch nicht vernehmlich machen, in 60 ff. nach. Überraschend jedoch das heftige Einfallen der Violinen und Bässe und der letzteren fremd hereintönende schroffe Achtelstakkati in 65, 66:

Es liegt eine mürrische, abwehrende Geste darin, die sich nur auf Agamemnon beziehen kann, aber sofort (Holzbläserakkord in 66, 67) von Iphigenie sanft einlenkend verscheucht wird. Das Bitt-Thema (dritte Gestalt) stellt in 68 das Gleichgewicht wieder her. Der leidenschaftslose Klang der Holzbläser beschwichtigt und tröstet zugleich.

Bis hierher reicht der erste große Teil des Satzes. Ihn im Sinne der gewöhnlichen formalen Handwerkslehre als „Exposition" zu bezeichnen, geht nicht an. Er enthält keine bloße Darlegung des Themenmaterials für die sogenannte Durchführung, sondern bereits einen beträchtlichen Teil wichtigen Geschehens selbst. Dies ergibt sich mit aller Deutlichkeit aus seiner Verbindung mit der Dichtung. Wir durchschritten sie bis jetzt durch sechs Verse, — von 4 bis 9. Sie enthielten Iphigenies Bitte an den Vater in Gestalt eines an sein Herz gerichteten allgemeinen Anrufs. Aber sie fühlt, daß dieser Anruf nicht genügt, und geht deshalb zu stärkeren Angriffen über. Sie versucht es auf dem Wege der Rührung, indem sie auf den Frieden ihrer Kindheitstage und des Vaters frühe Glücksempfindung zu sprechen kommt.

Um die Wirkung dieses Appells zu steigern, geht der Dichter in Vers 10 zu einem fingierten Gespräch beider Gestalten aus jener frühen Zeit über. Diese Wendung bedeutet den Übergang nicht nur zu einer neuen Redeweise, sondern auch zu einer neuen psychologischen Haltung Iphigenies. Genau an *dieser* Stelle beginnt auch Beethoven neue Gedanken und Entwickelungen durchzuführen, und zwar abermals in engstem Anschluß an die Dichtung.

Mit dem beruhigenden Bitt-Thema in G-dur war der erste Teil zu Ende gegangen. Doch schon beim dritten Erscheinen des Beruhigungsmotivs (72) hatte es sich verstärkt. Nun kommen die letzten Achtelschläge forte und staccato heraus, und die Harmonie bleibt ungelöst, als ob sich Iphigenie entschlossen von den Füßen des Vaters erhöbe. Überaus spannend, unbegleitet und leise beginnt das Klavier in 74 zu „sprechen", indem es den Rhythmus des Hauptthemas aufnimmt, die melodische Linie aber in eigentümlicher Weise nach oben biegt. Der Anfang klingt einfach, kindlich. Aber in der Verbindung von c''—fis''—c''' liegt bereits eine geringe Schärfe. Als das hohe D erreicht ist, entwickelt sich ein fröhlicher (ausgeschriebener) Triller, der in eine dominantisch zu verstehende) Sechzehntelkaskade mündet, die wieder hinaufwirbelt und auf getrillertem D ankommt.

Es ist, wie wir erkennen, die musikalische Vorbereitung der Kindheitserinnerungen Iphigenies:

(10) Zuerst hab' ich dich Vater, du mich Kind genannt.

Und sogleich entblühen dem hohen Klavierklang liebliche, auf- und niederschwebende Sextakkordketten, von denen sich in der Folge solche aus Terzen ablösen: Symbole für das Klare, Unbeschwerte jugendlicher Spielfreude.[12]) Die unbeschreiblich anmutige Episode kadenziert in 89 wieder auf G. Es folgt die Ausdeutung der beiden nächsten Verse:

(11) Zuerst, die Händchen deinen Knien umschlingend einst,
(12) Der Freuden süßeste gegeben und empfahn.

Das in 89 wiederkehrende (drängende) Bittmotiv, zuerst im Orchester, dann in prachtvollem Oktavenklang vom Klavier aufgenommen, knüpft an das Knieumschlingen des gegenwärtigen Augenblicks an (wie oben Takt 15): so wie ich jetzt dies tue, so tat ich dies auch damals, als ich noch Kind war. Damals aber herrschte eitel Freude: leicht hingaukelnde, spielerische Figuration, neben der die Bittmotive fast verschwinden (97—104). Und wie alles dies nach echt Beethovenschem Symboldenken in hoher Diskantlage sich abspielt, so erklingt auch das Thema der „süßen Freuden" (105) zu wogenden Arpeggien in höchster Höhe. Gleich einer zarten Vision aus fernen, seligen Zeiten, überschwenglich, auf ruhendem B-dur — also einer entlegenen, weichen Tonart — zieht die Melodie vorüber, um sich schon sogleich wieder zu verlieren. Was nach Erreichen von A-dur (111) übrig bleibt, sind kurze, glückliche Gedanken an einstige Tändeleien.

Das soeben erreichte A-dur leitet zu dem eigentlichen Seitenthema des Satzes (D-dur; oben als II bezeichnet) über. In seiner ruhigen, selbstsicheren, der Unterdominante zugeneigten Fassung entspricht es der von Iphigenie nachgeahmten Rede des Vaters und darf wohl im Sinne eines „Zuspruchs", einer wohlwollenden Ermunterung verstanden werden:

(13) „Kind, wann werd' ich dich
(14) „In eines glücklichen Gemahles Hause sehn,
(15) „Voll Lebenskraft, schönblühend, meine Ehr' und Lust."

Es hat mit dem Verzichtthema (oben Takt 33, 37) das gemein, daß es, obwohl in Dur beginnend, in Moll endet. Das Klavier umscherzt es mit hüpfenden Wendungen, dem Symbol der schönblühenden Jugend. Und wie vorher, so bleibt auch dieser Rede freundlicher Sinn auf Takte hinaus in Gestalt anmutiger Spielfiguren erhalten.

Aber alsbald verschwindet auch dieses Bild, das nur Erinnerungsbild war. Denn mit leisem Vorwurf und im Hinblick auf die Schwere des Augenblicks erhebt jetzt Iphigenie die Worte:

(16) Ich aber sprach dann wiederum, dein Kinn gefaßt,
(17) Wie jetzo auch es diese Hand ergriffen hat:

[12]) Auch in anderen Werken Beethovens deuten, wie sich feststellen läßt, Sextakkordfolgen in Dur auf Reinheit, Unberührtheit, schwebende Anmut.

(18) „Und was tu i c h dir Greise? Wann einst nehm' ich
(19) „In meines freundlichen Hauses Sitz, o Vater, auf,
(20) „Der Hand vergeltend, die mich liebevoll erzog?"

Diese ehemals zum Vater gesprochene holde Rede benutzt Iphigenie, um sie im gegenwärtigen Augenblick in ihrer ganzen Schwere wirken zu lassen. Erinnerung wird Vorwurf! Der Inhalt dieser Zeilen — d. h. ihre seelische Substanz — ruht in der Musik des nächsten Abschnitts von 134 bis 192. Schroff setzt sich das d-moll des Verzichtthemas an das eben noch herrschende D-dur (134). Zwar umspielt das Klavier von 142 an die letzte Phrase und setzt auch darüber hinaus dieses Spiel fort, immer noch im Gedenken an die Vergangenheit. Aber plötzlich schlägt es in leidenschaftliche Bewegung um: es ist die Stelle bei 152, wo — ganz anders als oben (45 ff.), wo der Vorgang in anderer Deutung stand — die rechte Hand in stürmischen Figuren abwärts kräuselt, während die linke, Dolchstößen gleich und jedesmal g e g e n den Takt arbeitend, scharfe Sforzati nach oben schleudert. Ergreift die im Affekt hingerissene Tochter die Hände des Vaters, die sich mit ihrem Blute färben sollen? Es wird ganz deutlich: denn nach dem letzten in die Tiefe gedonnerten Triolenarpeggio steigt (157) wie ein „Es kann nicht sein!" überraschend und klar das Lichtsehnsuchtthema auf. In Dynamik und Klang anders als früher, vom Klavier harfenähnlich angebrandet, ist es jetzt ganz auf die Zartheit und Keuschheit des Holzbläserklangs gestellt. So wirkt es an dieser Stelle mit doppelter Kraft. Sein Ausschwingen wird freilich durch einen schroff abreißenden Trugschluß verhindert: ein schmerzliches Aufzucken der Gestalt, als ob ein Dämon — das sich Abwenden des schuldbewußten Vaters? — das Bild der Hoffnung trübe. In entfesselter Chromatik rast das Klavier aufwärts bis zum Triller (166), unter dem die linke Hand ebenso abwärts und wieder aufwärts stürmt; es sind Augenblicke hellster Verzweifelung. Unter bebendem Triller löst sich der Krampf und macht aufs neue dem Thema der Lichtsehnsucht Platz. Jetzt trägt das Klavier es in jener verklärten Süße und Milde vor, mit der es vorher die Jugendfreuden verherrlichte: einem „Lächeln unter Tränen" vergleichbar. Und in seinem Gefolge erscheint (174) auch die heitere und die beruhigende Episode wieder, die früher die Ängste Iphigenies als beschwichtigt anzeigten. Die Hand, die sie liebevoll erzog, kann unmöglich der Tochter die Wohltat des Lichts entziehen! Dies der Sinn des Schlusses. Wir stehen damit am Ende des zweiten und am Anfang des dritten, d. h. des Durchführungsteils unseres Satzes.

Wenn jetzt abermals darauf hingewiesen wird, daß gleichzeitig mit der Musik auch die Dichtung von hier an wieder Ton und Vortrag wechselt, so mag das erneut als schönes Zeugnis für die Geltung unserer Deutung genommen werden. Von Vers 21 an nämlich wendet sich Iphigenie wieder direkt, und zwar ausgesprochen vorwurfsvoll an den Vater, ja gerät in helle Entrüstung im Gedanken, um fremder Schicksale willen unschuldig den Tod erleiden zu sollen. Sie tritt damit aus der Zurückhaltung heraus und wird erregt:

(21) D e r Reden Angedenken hab' i c h immer noch,
D u aber nicht mehr, und ermorden willst du mich.
(23) Nein! bei dem Pelops und bei Atreus Vaterhuld,
Bei dieser Mutter, die mit Schmerzen mich gebar
(25) Und nun aufs neu' um mich in tausend Qualen schwebt!
Was kümmert mich des Alexandros Ehebund?
(27) Was, Vater, duldet' i c h um Helena den Tod?

Diese mit einer doppelten Verwünschung endigende Auseinandersetzung mit dem Vater ersah Beethoven klugen Geistes als die gegebene Gelegenheit für die D u r c h f ü h r u n g des Satzes. Da die Verse nirgends auf die sentimentalische Stimmung des Vorhergehenden Bezug nehmen, also weder Bitten, noch wehmütige oder sehnsüchtige Ausdrücke enthalten, so kommt auch in Beethovens Musik logischerweise nichts von diesen Themen vor. Der Abschnitt von 193 bis 231, wo Orest mit seiner Bitte auftritt, läßt sich in fünf musikalisch unterschiedene Einzelglieder aufteilen:

192—195 Vorbereitung der Rede;
196—203 vier mal abwärts gehende Sextakkordtonleitern in Triolen und in Moll;
204—215 leidenschaftliche Akkordaufwallungen des Klaviers zu al contrario-Führungen von Streichern und Bläsern;
216—221 Figuration in der Höhe mit Seufzersymbol;
222—230 Arpeggiensteigerung bis zum Trugschluß 227 und Abklingen im gis-Triller in 230.

Die Hoffnungsepisode hatte (192) in D-dur geschlossen. Streng lenkt jetzt Iphigenie in Vers 21 wieder ein: mit dem aufs höchste überraschenden f in 192 scheucht sie alle törichten Erinnerungen beiseite. Das Klopfmotiv des ehemaligen Bitt-Themas ist hart, fast mitleidlos geworden; eine erwartungsvolle Pause isoliert es vom Neuanfang. Und wie ehemals beginnt Iphigenies Rede mit besonnen hindeklamierten Achteln: wohl habe s i e noch ein Angedenken an früher, nicht aber der Vater. Damit stürzen ihr die Tränen aus den Augen, symbolisiert mit den fallenden Sextakkorden (196), die als solche an die Kindheitsmotive in 82 ff. erinnern, jetzt aber in strenger Bindung über drei Viertel hinweg und auf Mollleitern mit übermäßigen Intervallen gerichtet den Eindruck hilflosen Dahinweinens machen: „Ermorden willst du mich!“ [13]) Schon beim vierten mal wird der höchste Akkord mit einem sf versehen, worauf mit unwillkürlichem Crescendo der Takt 204 erreicht und damit ein gewaltiger Leidenschaftsausbruch eingeleitet wird. Er bedeutet ein aus tiefer Empörung kommendes „Nein!“ Von zwei zu zwei Takten wechselt die Harmonie. Während das Klavier in machtvollen gebrochenen Akkorden (marcato in der linken Hand!) unablässig seine Klangmassen in die Höhe wirft und Fagott und Oboe (Flöte) die Rhythmen des Bitt-Themas ebenfalls nach oben tragen, rollt in der 1. Violine, vom Violoncell aufgefangen, jedesmal die Triolenfigur durch drei Oktaven in die Tiefe. Das Geschehen ist

[13]) Vgl. dazu das Tränensymbol im Liede „Wonne der Wehmut“ („Trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe“, Takt 1, 2, 5, 16, 23) und in der Zwischenaktsmusik II zu Egmont (Nr. 3 Takt 9, 10, 11 als Symbol zu der vorangegangenen Frage Egmonts: „Wie? Tränen, Oranien?“).

über die Maßen erregend, wir stehen auf dem seelischen Höhepunkt des musikalischen Monologs.

Wieder reißt ein Trugschluß gewaltsam ab (216). Aber das Klavier bleibt in der Höhe der zwei- und dreigestrichenen Oktave. Hier bricht es in ein von Suspirien unterbrochenes herzzerreißendes Schluchzen aus, dessen Tonfiguren sich im Laufe von sechs Takten immer mehr verkleinern, d. h. überstürzen, wie man es wohl bei fassungslos Gewordenen beobachten kann. Voll aufrüttelnder Spannung die nachschlagenden Pizzikati der Streicher im 221. Takt! Es enthält also dieser Abschnitt die ergreifende Symbolisierung des über Iphigenie hereingebrochenen Seelenschmerzes.

Und auf dem Fuße folgt (222) die alles Maß sprengende Verwünschung des Alexandros und der Helena, an der sich das Orchester hervorragend beteiligt. Auf dem in stärkstem Fortissimo herausgeschleuderten Quartsextakkord in 227 (er trägt in der Dichtung das Wort „Tod") versagt dies, um dem Affekt der halb Wahnsinnigen freien Lauf zu lassen. Ihre Leidenschaft bahnt sich in chromatisch umherirrenden Läufen den Weg zu einem nach cis-moll weisenden Triller auf gis'' (230), dem Beethoven ein aus dem Fortissimo ins Pianissimo gleitendes Diminuendozeichen beigegeben hat.[14]) Hier nämlich, in den Augenblicken höchsten Leids, ergreift Iphigenie den kleinen Orest, um durch dessen Kinderunschuld des Vaters Herz endgültig umzustimmen:

(31) Bruder, ob auch klein noch, stehe deinen Freunden bei!
Mit mir in Tränen flehe den Erzeuger an,
Daß deine Schwester er nicht töte . . . . .
(35) Sieh! schweigend, Vater, bittet dich dein kleiner Sohn,
So schone meines Lebens denn! Erbarme dich!

In cis-moll, der Tonart des unbefriedigt Selbstquälerischen, pp dolce und in hoher Lage beginnt die zarte Kinderstimme ebenso kunstlos wie rührend zu bitten (Thema III).[15]) Aber unversehens wandelt sich, nachdem sich der Figur süße Terzen zugesellt, die Mollstimmung nach Dur, und zwar E-dur, von wo aus die Schritte langsam wieder nach G-dur zurückführen. Daß von 234 an die Bittmotive des Orchesters (unter sanfter Beteiligung auch der Hörner) zweistimmig werden, deutet darauf, daß Orest und Iphigenie ihre Bitte gemeinsam aussprechen:

(37) Bei deinem Kinn beschwören die zwei Lieben dich,
(38) Der eine jung, an Jahren reif die Andre.

Auch die nach oben drängende, vom ahnungslosen Knaben halb scherzhaft vorgebrachte synkopische Geste in 239, 240 wird sogleich von einer zweiten Stimme

[14]) Nottebohm (Zweite Beethoveniana, 1887, S. 76) teilt spätere Varianten Beethovens zu einzelnen Stellen des Konzerts mit, darunter auch dieser Übergangstakte. Sie zeigen da ein noch stärkeres Auftragen der Leidenschaft als in der gedruckten Fassung.

[15]) Ohne den Zusammenhang zu ahnen, empfand Kretzschmar bei diesem Thema etwas Ähnliches, wenn er es mit den Worten bezeichnete: „kindliche Einfachheit, unbeschreiblich tief und rührend, unwillkürlicher Ausdruck des Trennungsschmerzes". In der Skizze hatte Beethoven außer dolce und pp noch ein über vier Takte sich erstreckendes Ritardando gefordert, also die Deutlichkeit des Affekts so weit als nur möglich getrieben (Nottebohm, a. a. O.).

(linke Hand) aufgenommen, und vielleicht hat der Meister die dritte, in Takt 243, 244 im Baß erscheinende der Mutter zugedacht, die sich den Kindern anschließt. Alles das klingt in leistester Tongebung, während das Klavier mit Figuration einen zarten Schleier darum webt. Auf dem Orgelpunkt D angelangt, gewinnt das Ganze eine gewisse Festigkeit, und mit brillantem Aufschwunge wird nach G-dur und zur Reprise übergeleitet.

Damit ist der Inhalt des Monologs bis Vers 38 erschöpft. Nur die drei Verse 28—30 hat Beethoven unberücksichtigt gelassen. Vielleicht, daß sie ihm als Wiederholung von bereits Ausgesprochenem (abermals drängende Bitte) unwesentlich erschienen. Ähnliche Umgehungen haben sich längst anderweitig bei ihm feststellen lassen.

Hochinteressant ist nun, wie Beethoven mit der Reprise verfahren ist. Der Beginn (253) vollzieht sich bis 270 formell wie am Anfang des Konzerts (1—18), nur daß das Hauptthema jetzt in majestätischer Größe erscheint und mit zauberhaften hohen Klavierklängen übergossen wird. Nun, bei 270, kürzt Beethoven das Frühere um nicht weniger als 82 Takte, indem er binnen vier Takten sogleich zum (zweiten) Thema der süßen Freude hinführt (275), also sogleich bei dem Punkt anknüpft, der im ersten Teil erst in Takt 105 erreicht war. Mit überaus kühner Rückung geht es von G-dur unmittelbar nach Es-dur, da auch jetzt nach Beethovens untrüglichem Tonartenbewußtsein das Thema der süßen Freude in einer „weichen" Tonart zu stehen kommen mußte. Obwohl abweichend vom ersten, hat es denselben Sinn. Die Fortsetzung geschieht, mit der üblichen Transposition und gewissen technischen Varianten, wie früher. Die Kadenz (346) steht dort, wo im ersten Teil (179) die Erinnerungsworte Iphigenies verklangen.

Wir sind nun so glücklich, für diese Stelle nicht nur eine, sondern sogar z w e i Kadenzen aus Beethoven Feder zu besitzen. Man findet sie in der Gesamtausgabe Serie 9, Nr. 70 a unter 6 und 7 (S. 20, 24). Ihr Zeugniswert für die poetische Auffassung des ganzen Satzes ist außerordentlich. Sie unterscheiden sich erheblich, stimmen aber überein in der hochgesteigerten dramatischen Gestik ihrer Entwickelung. Etwas anderes als ein bewegter Leidenschaftsausbruch Iphigenies war nicht zu erwarten. Der Sinn der Kadenz als freier, spontaner Erguß der Spielerphantasie vereint sich mit dem poetischen Sinngehalt der Stelle, und beides zusammen ergibt das Spiegelbild eines vom Augenblick überwältigten, mit sich selbst kämpfenden Gemüts.

Die z w e i t e Kadenz (Nr. 7), zugleich die kürzere, ist im wesentlichen auf die drängenden Bittmotive von I b gestellt. Diese erscheinen aber nicht in der sanften Originalform, sondern — wie im Hauptthema der c-moll-Symphonie — herbe, stakkiert und (in 18 ff) unter mächtiger Hervorhebung der klopfenden Achtel. Dazwischen ein wild dreinfahrendes Presto (ff) in c-moll. Auch das unter Sextakkordabstiegen erreichte zarte Hauptthema (I a), jetzt in A-dur, bricht, un-

vollendet, beim vierten Takte in ein wahnsinniges Presto aus, — gleich einer fürchterlichen Ironisierung des weichen Affekts:

Das wieder führt zu sekundenlangen bebenden Trillern der Mittelstimmen, um die die Außenstimmen wie in leisem Schluchzen oder Wimmern mit Fetzen des Bittmotivs spielen:

Damit wird der Anschluß an den Fortgang des Konzerts erreicht. Es berührt also diese Kadenz außer den Bittmotiven von I keins der anderen Themen. Sie verrät mit ziemlicher Deutlichkeit Beethovens Absicht, Iphigenie in einem Augenblick seelischer Verwirrung zu zeigen, da ihr Bitten um Gnade ihr wie Hohn erscheint: Erschüttert von dieser plötzlichen Anwandlung bricht sie schließlich in Tränen aus, die aber den Krampf zugleich lösen und ihr die alte Fassung zurückgeben. Beim Eintritt des Orchesters (342) hört man zum letzten male das Thema der Lichtsehnsucht (p, dolce) und endlich (356) das Bitt-Thema in ausdrucksvoller, auch von den Violinen mitgespielter Fassung, als ob endlich Friede

in das verstörte Gemüt eingekehrt wäre. Beides geschieht, um nicht die beiden schönen Verse des Dichters verloren gehen zu lassen:

(39) *Ein* Wort ist mächtiger denn alle Redekunst:
Dies Licht zu schau'n ist Menschen das Holdseligste.

Mit einer aus dem pp ins ff hineinrauschenden Stretta geht das Stück zu ende.

Die *erste* Kadenz (Nr. 6) trägt anderen Charakter. Sie hat nicht die Wildheit der zweiten. Auch hier wogen zwar die Gefühle mächtig durcheinander, aber alles ist um einen Grad gefaßter und entbehrt nicht der weichen Züge. Worauf Beethoven hinauswollte, ist: Iphigenies Bitten, das vorher infolge ablenkender Zeilen des Dichters immer wieder unterbrochen werden mußte, noch einmal ohne Umschweife zu einem stürmischen Generalangriff auf den Vater zusammenzufassen. Schon daß das Bittmotiv jetzt in das Maß eines 6/8-Allegros gebracht ist:

verrät fiebernde Erregung. Immer wieder aber hemmen Gesten und nachdenkliche Halte den vordrängenden Affekt. Bei Tempo primo (21) wird das Thema des Zuspruchs (II) zitiert, später (79) das der Lichtsehnsucht, zuerst in Dur, dann in Moll. Dazwischen, abermals im 6/8-Takt, ein heftiges Aufwallen der Empfindung:

Zweimal (76, 79; 85, 86) scheint sogar Agamemnon stampfend (im Baß, einmal f, einmal p) das Bittmotiv abzulehnen. Den Schluß dagegen macht ein beinahe heroisch zu nennender Trillerausgang, mit dem Iphigenie die Kraft zu dem letzten, bereits oben besprochenen Schlußanlauf nimmt. —

Damit ist der etwas mühevolle Gang durch die Engen und Weiten des poesievollen Satzes beendet. Er hat gezeigt, in wie hohem Maße Beethoven der Dichtung gefolgt ist. Das war nur möglich, wenn er sie sich bis in die allerletzten, feinsten Ausstrahlungen hinein zu eigen machte, sodaß die Freiheit der musikalischen Anlage nicht die geringste Nötigung erfuhr. Dieses Wunder ist nicht zu erklären, man kann es nur schweigend an sich erleben.

Zweiter Satz: Andante con moto, 2/4.

Das Andante begleitet Czerny [16]) mit den Worten: „Bei diesem Satze (der, wie überhaupt das ganze Concert, zu Beethovens schönsten und poesiereichsten Schöpfungen gehört) kann man nicht umhin, sich eine antike dramatisch-tragische Scene zu denken, und der Spieler muß fühlen, mit welchem rührend klagenden Ausdruck sein Solo vorzutragen ist, um mit den harten und kräftigen, aber nach und nach sich gleichsam entfernenden Orchestersätzen zu kontrastieren."

Die von Czerny geahnte tragische Szene findet sich im selben Akt der Tragödie, durch zwei Auftritte von der vorigen getrennt. Es ist das Zwiegespräch Iphigenies mit der Mutter Klytämnestra, das den Abschied der Todgeweihten von ihr enthält. Poesietechnisch liegt eine sog. Stichomythie vor, d. h. ein Zwiegespräch, in welchem beiden Partnern abwechselnd nur je eine Zeile (oder eine halbe, seltener zwei) zugeteilt wird. Derlei Stellen erscheinen bei den Alten dort, wo Meinung und Gegenmeinung aufeinanderstoßen und infolgedessen heftige innere Bewegung herrscht. In der vorhergehenden Szene hatte Iphigenie vor Achilleus und der Mutter in erhaben leidenschaftlichen Worten ihren Entschluß zu sterben kundgetan. Nun Achilleus abgetreten, bricht die erschütterte Mutter vor der heroischen Tochter in stilles Weinen aus. Was immer sie ihr in Liebe oder Zärtlichkeit entgegenhält oder sie fragt, wird mit bestimmtem, entschlossenem Tone beantwortet, sodaß ein beständiger Wechsel von weich und hart, gerührt und ungerührt entsteht. Ich setze die Verse, wiederum nach Bothe, her. [17])

Iphigenie. Klytämnestra.

Iph. Mutter, was verstummst du, deine Wangen tränenfeucht?
Kl. Ich Arme hab' Ursach zu solcher Traurigkeit.
Iph. Laß ab! Entnerv' mich nicht! Und dies gewähre mir.
Kl. Sprich: deine Mutter ist in nichts dir hinderlich.
5 Iph. So scheere nicht die Locken deines Hauptes ab,
Und hüll' in dunkele Gewänder nicht den Leib.
Kl. Was sagst du, Tochter? Wenn ich dein beraubet bin —?
Iph. Du wirst es nicht; ich werde leben, dir ein Ruhm.
Kl. Was meinst du? Nicht betrauren sollt' ich deinen Tod?
10 Iph. Mit nichten, denn kein Grab erhebt sich über mir.
Kl. Wie? Ist der Tod nicht schon so traurig als ein Grab?
Iph. Der Tochter Zeus' Altar wird mir das Totenmal.
Kl. O Kind, was soll ich sagen? Du sprichst Alles wohl.
Iph. Ich bin auch glücklich, Griechenlands Befreierin!
15 Kl. Was soll den Schwestern ich von dir verkündigen?
Iph. Auch diese kleid' in schwarze Trauergewande nicht!
Kl. Sag' ich den Jungfrau'n nicht ein liebes Wort von dir?
Iph. Das Lebewohl. — Oresten zieh zum Mann mir auf!
Kl. Umfaß' ihn, nun du ihn zum letzten mal erblickst!
20 Iph. Liebster, du verfochtest, wie du kannst, der Freundin Heil.
Kl. Hast du in Argos nicht noch einen Lieblingswunsch?
Iph. Den: Hasse meinen Erzeuger, deinen Gatten, nicht.

---

[16]) Pianoforteschule, IV. Teil.

[17]) Bei Schiller (V, 6) beginnend: „Nun, Mutter? — Es netzen stille Tränen deine Augen?", aber freilich unter grausamer Zerstörung der Stichomythie und Mißachtung anderer originaler Schönheiten; bei Donner: „Was netzen Tränen, Mutter, still das Auge dir?".

Kl. Ihm steht um deinetwillen ein schwerer Kampf bevor.
Iph. Ungern gab er dem Lande Hellas mich dahin.
25 Kl. Doch listig, und nicht edel, wie's Atriden ziemt.
Iph. Wer führt mich hin, eh' man die Locken mir zerrauft?
Kl. Ich gehe mit dir.
Iph. Du nicht! Meine Mutter nicht!
Kl. Ich häng' an dein Gewand mich an.
Iph. Nein, Mutter! Nein!
Bleib' hier, denn schöner ziemet das mir so wie dir.
30 Einer von den väterlichen Dienern führe mich
Zur Au der Artemis, wo ich verbluten soll.
Kl. O Kind, du scheidest?
Iph. Und ich kehre nicht zurück.
Kl. Halt! Nicht verlaß mich!
Iph. Weinen darfst du nun nicht mehr.

Blicken wir, mit diesen Versen vor Augen, auf Beethovens Musik. In der knappen Art, wie das Dialogisieren zwischen Orchester und Soloklavier vor sich geht, erkennt man unschwer eine Nachbildung der poetischen Stichomythie: im Orchester die Rede Iphigenies, im Klavier die der Mutter. Nur daß bei Beethoven infolge des stark dem Rezitativ angenäherten Stiles die Länge der Zeilen ungleich ist. Ein Auskomponieren des 33 Zeilen langen Gedichts, das manches musikalisch Unüberführbare enthält, kam natürlich nicht in Frage. Auch von einer Nachbildung der Sprachformen der Übersetzung ist abgesehen. Wie in vielen ähnlichen Fällen hat Beethoven sich die wichtigsten, menschlich packendsten Verse herausgesucht und durch Intensität des Ausdrucks ersetzt, was der Dichter nur durch Extensität zu erreichen vermochte.

Folgende Symbolismen fallen auf. Daß Beethoven sämtliche Bläser ausgeschaltet hat, geht wohl auf die Absicht zurück, das im Tiefsten vertrauliche Gespräch zwischen Mutter und Tochter als außerhalb aller Öffentlichkeit geschehend anzudeuten. Im Augenblick nämlich, wo — nach Beginn des Finales — diese wieder herbeigerufen wird, versammelt sich auch das gesamte Orchester wieder im Sinne von „Alle“ (tutti). Weiter: der Entschluß zu sterben, hat die vorher in G-dur bittende Iphigenie zu einer jetzt in hartem e-moll sprechenden gemacht. Vers 3 besagt geradezu: „Laß' ab, entnerv' mich nicht!“ Die Unerschütterlichkeit dieses Entschlusses prägt sich (bis auf die letzten neun Takte) in der unisonen, harmonielosen Führung ihrer Rede und in dem streng festgehaltenen punktierten Rhythmus aus. Er erinnert an das Bild einer heroisch Schreitenden. Die sechsmal einsetzenden Motive sind — mit Ausnahme des 16. Taktes — sämtlich fallend. Sie verraten also (trotz des zunächst festgehaltenen Fortes) nicht Aktivität, sondern eine sich gleichbleibende Zuständlichkeit, die infolge des Reichtums an Pausen, der geringen Bewegung des Melodischen (Tonwiederholungen!) und einer gewissen Unvollständigkeit der Einzelphrasen sich auf den Charakter einer zwar unveränderlichen, aber unsicheren „Einwurfsbereitschaft“ zurückführen läßt. Wie gering nämlich die anfangs betonte Härte und Sicherheit im Herzen Iphigenies in Wirklichkeit ist, zeigt sich, je mehr die Trauer der

Mutter sie ergreift, in dem Nachlassen der rhythmischen Energie und in dem damit verbundenen, über Piano zum Pianissimo, ja bis zum tonlosen Pizzikato abklingenden Diminuendo ihrer Rede, die alsbald überhaupt nur noch als Stammeln, als Zusammenzucken erkennbar wird.

Auf der anderen Seite die in Tränen aufgelöste Mutter. Schon der verschleierte Klang des Klaviers — Beethoven hat „una corda" gewünscht— hebt ihre Gemütslage von der der Tochter nachdrücklich ab. Die Laute der Herzenssprache, in der sie ihre Gefühle mitteilt, sind dem elementarsten Ausdrucksschatz der Musik entnommen, zugleich aber von solcher gestenhaften dramatischen Plastik, daß die Gestalt vor dem inneren Auge förmlich Bewegung zu gewinnen scheint. Aus milder, entsagender Wehmut heraus — anfangs noch so beherrscht, daß es zu einer zweimaligen achttaktig geschlossenen Melodiebildung reicht — schlägt die innere Bewegung schnell (28) in offenen Schmerz um. Nicht laut jedoch, nicht mit vorwurfsvoller Schärfe, sondern ganz leise erklingt dies unterdrückte vor sich Hinweinen. Eine weitere Steigerung dann von 55 an, wo das gemarterte Herz sich gewaltsam Luft macht und ein heftiger Ausbruch erfolgt.

Sollte dieses ergreifende Zwiegespräch an der Hand der antiken Dichtung näher bestimmt werden, so ließe sich auf folgende Verse hinweisen. Es bedarf dabei wohl nicht der Hervorhebung, daß wiederum nicht deren begrifflicher Inhalt, sondern ihr Sinn, ihr s e e l i s c h e r Gehalt das Ausschlaggebende gewesen ist.

Takte	Verse	
1—5	1	Iph. Mutter, was verstummst du, deine Wangen tränenfeucht? (Die Schlußwendung von 4 zu 5 als Fragewendung erkennbar).
6—13	2	Kl. Ich Arme hab' Ursach zu solcher Traurigkeit.
14—18	3	Iph. Laß' ab, entnerv mich nicht!
	6	Und hüll' in dunkele Gewänder nicht den Leib. (Der machtvolle Aufstieg in 16 im Sinne einer Forderung oder eines Gebots.)
19—26	7	Kl. Was sagst du, Tochter? Wenn ich dein beraubet bin?
26—31	8	Iph. Du wirst es nicht; ich werde leben, dir ein Ruhm.
28—29 31—38	9	Kl. Was meinst du? Nicht betrauern sollt' ich deinen Tod?
38—40	10	Iph. Mit nichten, denn kein Grab erhebt sich über mir.
40—41	27	Kl. Ich gehe mit dir.
41—43	27	Iph. Du nicht! Meine Mutter nicht!
43 ff.	28	Kl. Ich häng' an dein Gewand mich an.
44—47	28	Iph. Nein, Mutter, nein!

Die zunehmende Erregung der Mutter von 43 an — welch wahrer psychologischer Zug! — steht also im Gegensatz zu dem allmählichen Verstummen der Tochter. In 47 ff. eine weit ausgreifende Geste im Sinne vollkommener Hilflosigkeit, in 52 trostlos umherirrende Modulationen (dem Weinen Petri in Bachs Johannespassion vergleichbar), dann (55 ff.) ein jähes Abreißen: der Klavierklang verliert das Gedämpfte, erregte Triller steigen auf, die Tonstärke gewinnt das Fortis-

simo. Klytämnestras Trauer bricht — etwa zu den Worten „O Kind, du scheidest?" — in hellen Wahnsinn aus: Zittern (Triller) mit Weheschreien (gis—a) und Anzeichen des Zusammenbrechens (chromatische Abstürze in der linken Hand)! Alles jedoch nur auf Augenblicke: die Bebende beruhigt sich, der umflorte Klang des „una corda" kehrt wieder, und langsam ergibt sich das erschütterte Gemüt dem Unabwendbaren.[18]) In düsterem Brüten, tränenlos, steht (64) Iphigenie daneben, aber in ihrem Innern zuckt es bei den Worten „Und ich kehre nicht zurück!". „Nicht zurück?" fragt das Klavier wiederholend (68). Der Schlußfall in die Tonika e-moll bestätigt es. Als Letztes hören wir die aus höchstem Leid kommende Bitte der Mutter „Nicht verlaß mich!"[19])

Dritter Satz: Rondo. Vivace, 2/4.

Jeder Beethovenfreund kennt die wunderbare Art, mit der Beethoven nach dem letzten e-moll-Seufzer des Andantes ins Finale übergeht, und wohl von je hat festgestanden, daß dieses Finale in irgendeiner Weise geistig mit jenem verbunden gedacht werden muß. Aber eine überzeugende Erklärung vermochte man nicht zu geben. Auch Czerny drückt sich wortkarg genug aus, wenn er meint, das Rondo solle sich nach nicht zu langer Pause anschließen, „denn der mysteriöse Anfang dieses dritten Satzes steht in einem gewissen (!) Zusammenhang mit dem vorhergehenden, um das pittoreske Gemälde zu ergänzen, so wie dies in sehr vielen Werken Beethovens der Fall ist." Damit ist nichts anzufangen.

Die Euripideische Dichtung öffnet uns auch hier den Weg in den musikalischen Zaubergarten. Unmittelbar nämlich nach Iphigenies letztem Worte an die Mutter „Weinen darfst du nun nicht mehr" bricht aus ihr die Flamme todesmutiger Begeisterung. Wie von der Göttin besessen erhebt sie sich, um ihre Gespielinnen zu einem dithyrambischen Hochgesang zu Ehren der Artemis und ihren eigenen zusammenzurufen. Dann wird sie zum Altare schreiten und als Opfer für Griechenland fallen. Es ist dies jener selbe Zwiegesang zwischen Iphigenie und dem

[18]) Mit der beispiellosen Realistik dieser kurzen Wahnsinnsszene vergleiche man den ähnlichen Augenblick im Rezitativ der Maria Stuart in der As-dur-Sonate op. 110 (Beethoven und die Dichtung, S. 532 ff.) und den allerdings mit andern Mitteln geschilderten Wahnsinnsausbruch der Lenore im Trio des Alla marcia von op. 101 (ebenda, S. 512 f.).

[19]) Ein Ausleger Beethovens (A. B. Marx) glaubte in diesem Satze Orest mit den Furien zu sehen, schreckte aber, als er dem weiter nachdachte, sogleich selbst wieder vor dieser Unsinnigkeit zurück. Auch wer bisher etwa Gretchen und den bösen Geist in der Domszene des Faust darin erblickt hat (obwohl diese Dichtung erst 1806 erschien), konnte dies nur in der törichten Überzeugung, daß Beethoven sich jederzeit mit dem bloßen Ungefähr einer Vorstellung (etwa „böse — gut") begnügt habe. — Musikalische Seitenstücke zu Beethovens Andante gibt es schon im 18. Jahrhundert, und zwar gerade aus der Konzertliteratur. Am nächsten steht ihm der Mittelsatz eines Cembalokonzerts in d-moll von Philipp Emanuel Bach, geschrieben 1748 in Potsdam (Neudruck in Bd. 29/30 der Denkmäler Deutscher Tonkunst, 1907). Die Verwandtschaft erstreckt sich bis auf die punktierten Rhythmen der Orchesterzwischenspiele. Dennoch, und obwohl auch im letzten Satze Vorwegnahmen Beethovenscher Einfälle überraschen, ist eine Bekanntschaft Beethovens mit dem Bachschen Konzent unwahrscheinlich. Daß auch diesem ein poetisches Programm zugrunde liegt, drängt sich unwillkürlich jedem Hörer auf.

Chor, mit welchem Schiller seine Übersetzung der Tragödie geschlossen hat, weil das übrige bei Euripides noch Folgende (die Erzählung des Boten von der Opferung der Jungfrau) nicht mehr zur Handlung gehört. Folgendes sind die Worte.

Iphigenie. Chor.

1 Iphig. Ihr aber singt heilvorbedeutend, Mädchen, singt
Hochgesang in meinem Leiden des Kroniden Kind
Artemis! Ein glücklich Zeichen sei's den Danaern!
Die Körbe bringt auch, und die Flamm' entlodere
5 Dem heil'gen Salzmehl reinigend! und es fasse den
Altar mein Vater mit der Rechten, denn ich nah',
Errettung euch und Sieg, Hellenen, bringend!
So führt mich hin, Ilions
Und du Phryger Eroberin!
10 Kränz' um die Locken, o gebet mir, bringet mir! werde
gekränzet, o du, mein Haar!
Hin zu heil'ger Flut Quellen,
Hin um den Tempel, um den Altar, schlingt euch,
Artemis, dir, o Herrscherin! Artemis,
Dir, o Sel'ge!
15 Denn mein Blut, mein Opfer soll,
Wenns die Erhabene begehrt, Orakel tilgen.

Chor. O hehre, hehre Mutter, hier fleußt unsere
Träne dir, denn bei dem Opfer ist es nicht vergönnt.

Iphig. O ihr Mädchen, auf!
20 Preiset mit mir Artemis,
Welche nach Chalkis blickt, wo kriegerisch
Um mich die Lanzen noch harren, bei dieser aulischen
Engen Bucht. O Vatererde, Heil dir! Heil, Pelasgia,
Und, einst Heimat mir, Mykenä!

25 Chor. O du, des Perseus schöne Stadt,
Cyklopischer Hände Werk, von d i r
Entstrahlt den Hellenen ein großes Licht!
Iphig. Doch geh ich willig in den Tod.

Chor. Dein Ruhm weicht nimmer auch von d i r !

30 Iphig. Gegrüßt, gegrüßt, fackeltragender Tag, sei mir,
Und du, o Zeus' Licht! andre, andre Wohnsitze
Und andres Loos harren mein.
Sei gegrüßt mir, holdes Licht!

Es dürfte, um das in voller Leuchtkraft strahlende Rondo zu erklären, kein schöneres, würdigeres Textgebilde geben als diesen begeisterten Hochgesang mit seinem herrlichen Schluß. Der große Unterschied zwischen Euripides und den Dichtern des 17. und 18. Jahrhunderts, die den Iphigenienstoff behandelten, besteht darin, daß der antike Dichter bei dieser Szene jede tränenselige, sentimentale Stimmung abweist. Iphigenies „Gang zum Richtplatz" wird ihm nicht zu einem Trauermarsch, sondern zu einem ekstatischen Jubelreigen, der in einen Hymnus an das lebenspendende Gestirn des Tages ausklingt, — wie auch Isolde vor ihrem Liebestod selig entrückt im All aufzugehen wähnt. Unser Finale zeigt, wie ganz im Sinne der Antike Beethoven gehandelt hat, als er die Form des Rondos wählte und seiner Musik die beschwingten Pulse erhöhten Lebensbewußtseins gab.

Wie bezeichnend bereits, daß er, um den Festglanz zu erhöhen, erst jetzt allmählich Trompeten und Pauken hinzutreten läßt, den Orchesterklang also zum dritten male verändert. Was hätten sie auch im Monolog des ersten Satzes, im Zwiegespräch des Andantes gesollt? Dennoch fehlen ernste wie rührende Töne keineswegs.

Wiederum sei erst eine Tafel der Themen mit dem Ort und der Zahl ihres Vorkommens gegeben. (S. die Beilage.)

Der Satz gliedert sich, wie die Tabelle zeigt, in vier durch Kadenzen bezeichnete Teile. Die ersten drei (1, 160, 416) beginnen nach Rondoart jedesmal sofort mit der Reigenmusik des Anfangs, der letzte (500) bereitet sie durch eine Überleitung vor. Die Reigenmusik selbst hat Beethoven nach drei Seiten hin charakterisiert. Das Hauptthema (I a) gilt der Bewegungscharakteristik des Chors als eines Ganzen; daher erscheint es — als einziges — mehrmals mit ausgesprochener Tuttiwirkung. Zugleich steht es immer in C-dur, womit auf die völlig andere, ungetrübte Seelenlage dieses Gesamtchors gegenüber derjenigen Iphigenies hingewiesen wird, und zwar ebensowohl der e-moll-Iphigenie des Andantes wie der G-dur-Iphigenie des ersten Satzes.[20]) Aus dem Gesamtchor lösen sich Einzelgestalten los: die von Iphigenie in Vers 1 und 19 mit „Mädchen“ angerufenen Gespielinnen, deren Hände ihre Locken mit dem Opferkranze schmücken werden. Ihnen, die mit ihrer Geschäftigkeit die Szene durch Jugendlichkeit und Bewegung beleben, gelten die Nebenthemen I b und I c. Beide stehen in Iphigenies Stammtonart G-dur. Sie sind indessen durchaus unselbständig, d. h. treten nur in Verbindung mit I a auf; I b erklingt sogar nur zweimal im ganzen Satze.

Iphigenies jungfräuliches Thema setzt jedesmal in der Mitte der drei Hauptteile ein, im ersten und dritten zahlenmäßig genau, im zweiten wenigstens annähernd. Schon äußerlich ist dadurch zum Ausdruck gebracht, daß alles Geschehen sich um diese Gestalt bewegt. Alles drängt auf dieses Thema hin, und was ihm folgt, zeichnet sich jedesmal durch eine besondere Ausdruckssymbolik aus.

I. Teil (Takt 1—159). Der Anfang des Vivaces mit seiner Umdeutung der e-moll-Tonika in die Terz von C-dur und dem an dieser Stelle ungewöhnlichen Pianissimo gilt als ein Geniezug des großen Meisters. Er ist es. Nur mußte bisher ganz unerklärt bleiben, aus welcher Vorstellung beides entsprang. Beethoven hielt sich eng an den dichterischen Vorgang. Iphigenie hat sich von der trauernden Mutter weg- und dem Hintergrund zugewandt, um den Chor, d. h. Volk und Gespielinnen herbeizurufen. Auf eine winkende Geste hin, die den Todesmut der Jungfrau hinter leuchtender Freudenmiene verbirgt, naht er von ferne, aber in

[20]) Genau dasselbe Tonartverhältnis (e-moll, C-dur) findet sich im Streichquartett op. 59 Nr. 2 zwischen vorletztem und letztem Satz. Auch hier hat das C-dur gleichsam absondernde Bestimmung, indem es die „harmlose“ Welt der tanzenden Masken symbolisiert, in der sich Vult und Wina mit ihren persönlichen e-moll- und h-moll-Affekten bewegen (vgl. Beethoven und die Dichtung, S. 287 f.). Dieses zweite der Rasumowskyquartette entstand zur selben Zeit wie das Klavierkonzert.

Die thematischen Bestandteile.

I. Die Reigenthemen.

a Hauptthema (für den „Chor" als Ganzes)

Springtanzförmig, in wechselnder Fassung und Dynamik, doch stets in C-dur . . . .

pp

b erstes Nebenthema (für Einzelgestalten)
Drehend, nur in e i n e r Fassung und piano . . . .

p

c zweites Nebenthema (für Einzelgestalten)
Hüpfend, mit Fortspinnungscharakter . . . . .

sf

II. Iphigenies Thema.

Schlichte Innigkeit (mit Pastoralklang), durchweg p, dolce . . . .

p dolce

D

)ie thematischen Bestandteile.

n.

a (für den „Chor" als Ganzes)

örmig, in wechselnder Fassung und Dy-
ı stets in C-dur . . . .

pp

nthema (für Einzelgestalten)
ır in einer Fassung und piano . . . .

p

enthema (für Einzelgestalten)
ıit Fortspinnungscharakter . . . .

sf

tr

.

nigkeit (mit Pastoralklang), durchweg p,
. . . .

P dolce

p

D

Vorkommen *)

Takte:	1 — 159	160 — 415	416 — 499	500 — 600
	$1^{(2)}$ 32	$160^{(2)}$ 191	$416^{(2)}$	520 568
. . .	21	180		
. . .	41	200	435	
. . .	80	299	$459^{(6)}$	

*) Die in Klammer gesetzten kleinen Zahlen geben an, wie oft das Thema unmittelbar hintereinander erscheint. Die Fermaten bezeichnen die drei Kadenzpunkte.

Gruppen. Niemand ahnt anfangs, daß das anzustimmende Lied den Opfergang Iphigenies begleiten soll. Somit bedeutet das Hauptthema nichts anderes als das plötzliche Beweglichwerden der in der Ferne harrenden Menge. Sie macht sich im Tanzschritt auf, Iphigenie zu begrüßen. Zunächst nur wie eine vorläufige Andeutung fürs Ohr, mehr rhythmisch geflüstert als melodisch gesungen, dazu mit lauter Pausenstockungen durchsetzt, haftet ihm eine gewisse Zagheit an, als ob man des winkenden Rufs Iphigenies nicht ganz sicher wäre. Aber das Klavier wiederholt sofort umspielend mit Nachdruck, etwa im Sinne von: Kommt, Mädchen, kommt singend herzu! Daraufhin meldet sich (21) eine erste Gruppe mit dem naiv-lieblichen G-dur-Thema, das vom Klavier wiederum bejaht und sogar als Aufforderung zum Scherzen betrachtet wird (29—31). Rauschend fällt im ff. der jetzt ganz nahe Gesamtchor mit dem Hauptthema ein (32). Ihm entwindet sich (41) eine zweite Gruppe Mädchen mit dem hüpfenden Thema I c. Es wird auf Sekunden zum Fangball zwischen Orchester und Klavier. Dies macht in 61 dem Spiel ein Ende, indem es in bewegter, kräftig akzentuierter Figuration solistisch fortfährt, die Höhe erklimmt und sich dort auf schwebender Triolenbewegung beruhigt. Das Orchester, als ob es — im Sinne des Chors verstanden — darin die Vorbereitung einer Anrede Iphigenies ahne, gibt dazu nur leise Pizzikatoakkorde und schweigt dann, während das Klavier mit köstlicher chromatischer Schärfung des Dominantklangs auf A weitergeht, ganz.

In der Tat erscheint jetzt in 80 Iphigenies Personalthema. So wie die Gestalt selbst in ihrer Hohheit sich abhebt von der quecksilbrig bewegten Umgebung, so steigt es ruhig, sternenhaft, in vollkommener Kantabilität aus dem bisher angerührten Klangreich hervor. Gleich dem Thema der „süßen Freuden" im ersten Satze steht es, als Ausdruck ungetrübter Empfindung, in der höchsten, hellsten Lage des Klaviers. Erst bei der Wiederholung durch das Orchester rückt es in die gefühlsgesättigtere Mittellage. Seiner Gestaltsymbolik nach gehört es zu jenen vielen, eine Rundbewegung ausdrückenden Themen Beethovens, über die ich in „Beethoven und die Dichtung" eingehend gesprochen habe.[21]) Hier steht es zu den Worten:

(10) Kränz' um die Locken, o gebet mir, bringet mir!
Werde gekränzet, o du, mein Haar!

Gleichgiltig ist, ob Beethoven dabei das Bild des sich schlingenden Reigens überhaupt oder das des „Kränzens" vor sich gesehen hat.[22]) Es trägt den Ausdruck schlichter Innigkeit, anspruchsloser Herzlichkeit, verstärkt durch den Musetten-

[21]) a. a. O., S. 153 f. Ihr Wesen beruht — einer Sinuskurve entsprechend — in einer wellenförmigen Bewegung der Tonlinie um einen Mittelton (hier d''). Als Hauptbeispiel wäre die Melodie zu „Freude, schöner Götterfunken" zu nennen.

[22]) Im Scherzo (Trio) und Finale der 9. Symphonie erscheinen ganz ähnlich behandelte Stellen. Vgl. auch in „Beethoven und die Dichtung" Notenbeilage zu S. 224 (Allegretto der A-dur-Symphonie, „Requiem für Mignon") die Stelle beim Gesang der Knaben „Als wir mit Rosen kränzten das Haupt" (Takt 117 ff.): Wellenbewegung mit Gegenbewegungsstimme.

baß D, der, zusammen mit der wunderbaren Geigenmelodie in der linken Hand[23]), einen Anklang an pastorale Einfachheit hineinbringt. Arkadische Lieblichkeit, wie sie wohl bei Nennung der Landschaften Pelasgia und Mykenä auftauchen mochte! Und welch' echt Beethovenscher Gemützug, den ausklingenden Takt 92 mit einem überraschenden Forte zu versehen, als Symbol plötzlichen Zusammenschauerns bei dem Gedanken, daß binnen kurzem doch alles ein Ende haben wird. So groß ist das Erschrecken, daß geradezu eine Störung des Flusses (92—95) hervorgerufen und erst in 96 die Fassung wiedergewonnen wird. Anteilvoll wiederholt das Orchester das Gehörte. Von 110 an ein helles Auflodern der Begeisterung im Klavier:

(11) Hin zu heil'ger Flut Quellen,
Hin um den Tempel, um den Altar schlingt euch,
Artemis, dir, o Herrscherin! Artemis,
Dir, o Sel'ge!

Wieder beruhigt sich, wie schon früher, die Wallung dadurch, daß von der Sechzehntel- zur Triolenbewegung übergegangen wird (134). Das ff schlägt alsbald ins p zurück (142), und wie im Nachsinnen über das Ausgesprochene bleibt das Klavier zeilenlang mit dem wogenden Dominantseptimenakkord beschäftigt, zuletzt mit vorgehaltener None a′. Die zuckenden kleinen Einwürfe des Orchesters besagen, wie aufmerksam der „Chor" zuhört. Nach kurzem, zartem Schwärmen (156) lenkt das Klavier kadenzierend in den Anfang des Satzes zurück (159).

II. Teil (Takt 160—415). Die Wiederholung geschieht bis 203 getreu, von da an mit Variierung des anmutigen Spiels mit I c. Es führt in 206 nach Es-dur. Der von hier bis zum Wiedereintritt des Iphigeniethemas (299) reichende Abschnitt ist beträchtlich länger als der entsprechende im ersten Teil. Er enthält stark erregende Augenblicke, hervorgerufen von den Worten:

(15) Denn mein Blut, mein Opfer soll,
Wenns die Erhabene begehrt, Orakel tilgen.

Diese Erregung beim Gedanken an den Opfertod, bisher zurückgedrängt, beginnt bereits bei jenem ff-Einsatz in Es-dur in Gestalt mächtig, ja geradezu wild hereinschlagender gebrochener Akkorde des Klaviers. Dreimal treten sie auf (216, 228, 240), das zweite mal in b-moll, das dritte mal in f-moll, also in Tonarten von stark herabstimmendem Ethos. Das Orchester, scheinbar überrascht von dem unvermutet hereingebrochenen Ernst, setzt dem Soloinstrument ruhige, gebundene Achtelakkordik entgegen. Völlig eingeschüchtert aber von der Wucht des Ansturms wagt es in die Pausen hinein kaum die dürftigsten Bruchstücke seines Hauptthemas zu werfen. Fast ironisch wirkt es, wenn in 248 das Klavier (Iphigenie) diese Munterkeitsrhythmen aufgreift, indem es sie imitierend in dissonanter Verzerrung bringt (forte!). Aber es ist ja nur Iphigenies Leid, das in Frage steht. Und so gilt die Fortsetzung zwar weiterhin dem motivischen Spiel mit

[23]) Mit dem eine leise Schmerzlichkeit verratendem Zusammenklang b-fis im dritten Takte!

Anklängen an Takt 5—8 des Themas, aber es geschieht aus einer gewissen Ergebung heraus (dolce). Nur in 272 ff. braust es noch einmal im Klavier kurz auf. Dann wird der von früher (61) her bekannte kraftvolle Aufstieg und damit die Vorbereitung des Iphigenienthemas gewonnen.

Das Thema steht jetzt in G-dur und in minderer Höhe, wird aber genau wie früher durchgeführt. Auch die Begeisterungsepisode (329) ist die gleiche; nur leitet sie jetzt nach Es-dur (353). Während das Klavier sich auf diesem Tone in der Höhe, abermals in schwebenden Triolen, festlegt, hört man im Orchester (in den Bratschen) unendlich sanft und ausdrucksvoll das Hauptthema singen: einer der schönsten Einfälle des Meisters in diesem Satze. Der Chor hat die Erschütterung Iphigenies begriffen, ist tiefen Mitleids voll und stimmt daher dieses Thema, jede Fröhlichkeit abweisend, in weicher, kantabler Form an, wie man es bisher noch nicht kannte:

Man wird diese Stelle, der der verschleierte Klang der Bratschen besondere Färbung gibt, für die Verse 17—18 des Chors in Anspruch nehmen dürfen:

(17) O hehre, hehre Mutter, hier fleußt unsere
Träne dir, denn bei dem Opfer ist es nicht vergönnt.

Wehmütig bleiben die Instrumente an dem fallenden Schlußmotiv hängen, indes das Klavier in Bewegung gerät. Aber auch Entsetzen über das Furchtbare erwacht. Mit Gewalt bemächtigt sich das Orchester, seinen ganzen Klangsturm beschwörend, ebendieses Schlußmotivs, und zwar in der Verzerrung: [24])

[24]) Es ist bemerkenswert, daß Beethoven im zweiten Takt in den Streichern nicht ges, sondern fis geschrieben hat.

Als ob eine namenlose Entrüstung Platz griffe! Steht noch Schlimmeres bevor? Iphigenie — das Klavier — befürchtet es und beugt vor, indem sie das zuletzt vom Orchester gehörte Zornmotiv aufgreift (402), es gleichsam in die Höhe und Tiefe schleift und ihm dadurch seine Macht benimmt. Die in die Kadenz mündende, immer leiser werdende Überleitung besänftigt und begütigt: das Orchester beruhigt sich auf ausgehaltenem Dominantseptimenakkord.

III. Teil (Takt 416—499). Nicht gewillt, ihre eigene Erregung auf den Chor zu übertragen, gibt Iphigenie jetzt selbst das Zeichen, den Sinn des Hochgesangs nicht zu vergessen: das Klavier spielt (416) die Weise vor, eine Klarinette wie eine treue Freundin zur Seite. Ermutigt fällt der Chor ein, jetzt sogar über die Maßen kraftvoll und kriegerisch, als stehe ganz Griechenland lanzenstarrend, wartend um sie:

(19) O ihr Mädchen, auf!
Preiset mit mir Artemis,
Welche nach Chalkis blickt, wo kriegerisch
Um mich die Lanzen noch harren, bei dieser aulischen
Engen Bucht.

So fehlt denn jetzt auch zwischen 434 und 435 die zierliche Tändelmelodie des Themas I b. Nunmehr geht es, und zwar zum dritten und letzten male, Iphigenies Thema entgegen. Ein einzigartiger, Beethovens ganze menschliche, selbst den Dichter überragende Größe beweisender Schluß bereitet sich vor, wert, neben die stärksten Szenen der Opernliteratur gestellt zu werden.

Was sich von hier an begibt, kann nicht anders als im Sinne einer rührenden Abschiedsszene verstanden werden. Mit nicht zu übertreffender Deutlichkeit beginnt jetzt die Musik zu sprechen. Ausdruck und thematische Bildhaftigkeit ergänzen sich. Das ist es ja, worauf auch der alte Dichter hinauswollte und womit er die Zuschauer zu erschüttern verstand: beides, den Schmerz des Abschieds auf der einen, die selige Verklärtheit der Heldin auf der andern Seite, durcheinandergehen zu lassen. Wird man der Szene des Euripides schon an sich hohe musikalische Wirkung zugestehen und sie im Sinne antiker Chorlyrik zu seiner Zeit sich mit packenden musikalischen Mitteln ausgeschmückt denken dürfen, so mußte sie auf den modernen Musiker Beethoven noch unendlich stärkere Reizkraft ausüben.

Sechs mal erscheint von 459 an Iphigenies Thema, teils nur mit seinen ersten vier Takten, teils vollständig. Zweimal singt sie es selbst (Klavier), viermal erklingt es aus dem Munde von Chorführern oder Chorführerinnen (Orchester; nacheinander im Violoncell 475, in der I. Violine 479, in den Holzbläsern 483, in den Bässen 487). In bereits völlig entrückter Stimmung, nämlich in überraschend eingeführtem Fis-dur, wendet sich Iphigenie in 459 gleichsam einer Gruppe zur Linken zu, dann (in 467) in der Unschuldstonart C-dur einer solchen zur Rechten. Und indem sie es tut, folgt jedesmal eine Pause (zarte Holzbläsertöne mit tonlosen Pizzikati der Streicher), die wie das tiefbewegte Schweigen der an-

geredeten Gespielinnen wirken. Und während sie in 474 ff. mit grüßendem Armerheben (Tonleiteraufstiege in D-dur!) durch die Reihen schreitet, vernimmt sie von rechts und links die innigen Abschiedsworte des Chors (475 ff.). Die beiden kanonischen Führungen des Themas in 479 und 483 symbolisieren dazu das herzliche Herzudrängen der Menge, gleichsam das „Überkreuz" der Reden. Der daraus entspringende Forteanlauf führt in die letzte, jetzt freie Kadenz. Daß Beethoven sie kurz gewünscht hat, entspricht, wie wir jetzt erkennen, durchaus der Situation. Sie verträgt nichts Ausgeführtes, nichts Zusammengesetztes. Die von ihm selbst vorgeschlagene (Gesamtausgabe, Serie 9, Nr. 70 a, S. 26) hält sich in diesen Grenzen. Wenige Takte des Aufschwungs und des Zurückkehrens genügen, den Augenblick des Scheidens zu unterstreichen und — wie Beethoven durch das Forte in 500 zum Ausdruck gebracht hat — am Ende den endgültigen Entschluß Iphigenies zum Aufbruch zu bekräftigen.

IV. Teil (500—600). Mit den aufwärts jubelnden Trillern entfernt sich Iphigenie. Nachdem in 508 ff. noch einige holde, bewegte Worte — an die heimatliche Erde in Vers 23? — gesprochen sind, bleibt die Tonart G-dur als Symbol ruhiger Fassung bestehen. Die Figuration des Klaviers wird einfach, problemlos und mild. In sie hinein hört man in den Bläsern die Mädchen ihren letzten Gruß senden (520 ff.):[25])

(29) Dein Ruhm weicht nimmer auch von dir!

Ein schon ganz aus der Ferne kommendes:

p dolce

klingt mit seinen p, dolce vorgetragenen Sextakkorden wie ein letztes Gedenken an verwehte Jugendtage.

Mit dem zuckend einsetzenden Presto geht die Szene schnellen Schritts dem Ende entgegen. Alles bereitet sich zum Aufbruch vor. Man darf sich vorstellen, daß Iphigenie unter den Klängen des in voller Pracht strahlenden Hauptthemas (568) die Stufen des Tempels hinansteigt und mit ihrem Gruß an die Sonne den Augen der Menge entschwindet.

[25]) Der aus dem 9. Takte des Hauptthemas übrigbleibende Quintenfall in 542 ff., jetzt in sanfter Bindung, darf, wie es schon im Barock nachzuweisen ist, als Geste des Segnens gedeutet werden.

III.

Die Violoncellsonate C-dur, op. 102 Nr. 1

(entstanden 1815)
über Verse aus dem Monodram „Proserpina“ von Goethe.

Während der Jahre 1810—1812 hatte Beethoven es nur zu drei Kammermusikwerken gebracht:

1810 (Oktober): Streichquartett f-moll op. 95 (über Szenen aus Shakespeares „Othello“)
1811 (März) : Klaviertrio B-dur op. 97 (über Szenen aus Wielands „Oberon“)
1812 (Ende) : Violinsonate G-dur op. 96 (über Szenen aus Goethes „Triumph der Empfindsamkeit“).

Nunmehr stockte der Fluß des Schaffens ganz. Zweieinhalb Jahre vergehen, bis Mitte 1815 der Faden wiederaufgenommen wird. Etwa gleichzeitig mit der Komposition von Goethes „Meeresstille und glückliche Fahrt“ (op. 112) entsteht die erste der beiden Violoncellsonaten op. 102, in C-dur. Erst 1817 gedruckt, trägt sie im Autograph [1]) den (in den Druck nicht aufgenommenen) Titel:

Freye Sonate für Klavier und Violonschell
von L. v. Bthvn. 1815 gegen Ende Juli.

Nach den analytischen Untersuchungen, die im Folgenden dargelegt werden sollen, geht diese Sonate auf dieselbe Dichtung, nämlich Goethes „Triumph der Empfindsamkeit“, zurück, die Beethoven 1812 — also kurz vor der Schaffenspause — mit der Violinsonate op. 96 verlassen hatte. [2]) Nur wählte er jetzt einen Abschnitt aus dem Monodram „Proserpina“, das Goethe dem vierten Akt des ironischen Scherzspiels eingefügt hatte. Somit hätte die Dichtung den Meister auf Jahre hinaus nicht losgelassen. Die beiden Sonaten — die für Violine op. 96 und die für Violoncell op. 102 Nr. 1 — gehören, wie sich jetzt zeigt, zufolge ihrer poetischen Bindung zusammen, obwohl sie innerlich denselben Gegensatz ausprägen wie das ausgelassene Rahmenspiel des „Triumphs“ gegenüber dem ernsten, erhabenen Monodramintermezzo. [3])

[1]) G. Nottebohm, Themat. Verzeichnis, Ausgabe von 1926, S. 98.

[2]) Die Entschlüsselung erfolgte, wie ich bemerken möchte, ohne daß der überraschende Anschluß an op. 96 im Bewuwßtsein lebendig war.

[3]) Goethe bedauerte bekanntlich später die Verbindung dieser beiden Bestandteile: „Proserpina, letztere freventlich in den Triumph der Empfindsamkeit eingeschaltet und ihre Wirkung vernichtet“ (Annalen, zum Abschnitt „Bis 1780“). Die erste Aufführung hatte 1778 stattgefunden, der erste Druck kam 1786 im 10. Bande der „Schriften“ heraus. Nach nahezu 40 Jahren, in den ersten Februartagen 1815 — also im Entstehungsjahre

Dieses folgt, wie Goethe selbst zugibt, den Vorbildern, die Rousseau mit „Pygmalion" (1762, deutsch von Gotter) und J. C. Brandes mit „Ariadne" (1774, Musik von G. Benda) geschaffen hatten. In Nachahmung antiker Tragödienmonologe waren tragische Frauenschicksale auf dem Scheitelpunkt ihrer Entwickelung derart in eine zusammenhängende Folge von Einzelrezitationen gepreßt, daß der intermittierend oder akkompagnierend teilnehmenden Musik jede nur denkbare Möglichkeit zur Affektschilderung gegeben war. Zwischen den äußersten Grenzen der Leidenschaft, Elegik und Raserei, hin und her pendelnd, hier zur Entzückung aufsteigend, dort in Abgründe der Verzweifelung stürzend, endet der Vorgang schließlich — psychologisch mehr oder weniger klug begründet — mit dem Zusammenbruch der Heldin. Georg Benda, Fr. Reichardt, E. W. Wolf und andere hatten daran die schildernde Kraft der Instrumentalmusik erprobt, vielfach im Anschluß an Gluck, große Tragödinnen darin zu Tränen gerührt. Goethes Proserpina, die von Pluto geraubte schöne Tochter der Ceres, hat, bevor die von Beethoven gewählten Verse (181 ff.) beginnen, bereits eine gewaltige Auseinandersetzung mit den unsichtbaren Gewalten, die sie in die Wüstenei des Tartarus bannten, hinter sich. Gedanken an die blühenden Gefilde der Oberwelt, an die Gespielinnen, an die Mutter und den Vater Zeus droben haben sich mit grauenvollen Vorblicken in die Zukunft gemischt. Wie soll das Unerträgliche ertragen werden: Königin des Schattenreichs und des verhaßten Pluto Gemahlin zu sein? Der völlig Verzagten bietet sich überraschend, wie ein Gruß aus den Gärten der Heimat, ein Granatbaum mit lockenden Früchten. Proserpina zögert nicht, eine abzubrechen und damit süße Erinnerungen an früher heraufzubeschwören.

Hier, wo auf Augenblicke sanfte Regungen wach werden, beginnt Beethoven mit seiner Musik. Die Wahl gerade dieser Stelle ist aber zugleich durch die Tatsache bestimmt, daß sie den Wendepunkt in Proserpinas Schicksal einschließt: mit dem Genuß des Apfels ist sie endgiltig der Macht der Parzen, also den Schicksalsgöttinnen verfallen. Mit anderen Worten: Beethoven ergreift, wie immer, den Höhepunkt der Dichtung, in dem der Gegensatz wogender Affekte am stärksten zum Ausdruck kommt. Von hier an weitergehend hat er mehr als 50 Verse der Dichtung, mit einer Auslassung von nur 4 Versen, genau in seine Musik übernommen. Klavier und Violoncell sind dabei nicht als getrennte Partner gedacht, sondern zu einem einzigen idealen Vortragskörper verbunden, sodaß ihr Neben- und Nacheinander nicht im Sinne eines Dialogs zu verstehen ist. Auch daß Beethoven ein Violoncell und nicht die Violine gewählt hat, mag erweisen, wie wenig

der Beethovenschen Sonate! — veranstaltete Goethe in Weimar eine dreimalige Aufführung der „Proserpina" allein und schrieb darüber im „Morgenblatt" (Mai) einen fesselnden dramaturgischen Bericht, der auch die neue Musik von Eberwein streift. Zugleich brachte das „Journal für Literatur, Luxus und Mode" (Nr. 4) einen vollständigen Abdruck des Monodrams. Es wäre denkbar, daß Beethoven von dieser Wiedererweckung erfahren und daraufhin die Dichtung mit neuer Anteilnahme in die Hand genommen hat.

ihm hier — im Gegensatz zum Tassoschen Duodrama der Kreutzersonate — daran lag, dem Ganzen den Schein eines personal gefärbten Wirklichkeitsbildes zu geben. Ferner: da es sich um einen geschlossenen, Schritt für Schritt weitertreibenden Gedankengang handelt, so ist das Ganze in zusammenhängender Folge der Teile entworfen. Damit wird der Ausdruck „Freye Sonate" verständlich. Frei ist sie, weil sie dem üblichen Sonatenschema aus dem Wege geht, — aber nicht aus bloßer Lust an Abwechselung oder zufälliger Entschließung, sondern weil die poetische Vorlage mit ihrer eigentümlichen Monologstruktur eine solche Formung nahelegte. Derlei dem dichterischen Stoffe frei nachgehende Sonaten hatte Beethoven bereits früher (1802) geschrieben und sie damals mit der Bezeichnung „quasi una fantasia" versehen (op. 27 Nr. 1 und 2). Nicht ohne Überraschung wird man gewahr, wie in op. 27 Nr. 1 (Klaviersonate Es-dur über die Kästchenszene im „Kaufmann von Venedig") ein ähnlich geschlossener Szenenvorgang eine ähnlich freie Satzverknüpfung hervorgerufen hatte.[4]) Inzwischen war die Zeit von manchem Vorurteil zurückgekommen, sodaß Beethoven bei der Herausgabe von op. 102 einen Hinweis auf die freie Anlage unterdrücken konnte.[5])

Folgendermaßen verteilt sich die Dichtung auf die Musik:

Andante 6/8. Proserpina: „Laß dich genießen, freundliche Frucht!" bis „Labend! labend!".

Allegro vivace. Fortsetzung: „Wie greifts auf einmal durch diese Freuden" bis „Mir zuzurufen: Du bist unser!".

Adagio C. Fortsetzung: Die Parzen (unsichtbar) „Du bist unser!" bis „Königin, wir ehren dich!".

Tempo d'Andante 6/8. Fortsetzung. Proserpina: „Hast du's gesprochen, Vater?" bis „Wenn sie verdammen?".

Allegro vivace 2/4. Fortsetzung. Parzen: „Bist nun unser!"; daraus ein Tonbild der spinnenden Parzen entwickelt, beschlossen mit dem letzten Parzenruf „Bist unser, unser! Hohe Königin!"

Andante 6/8 (Takt 1—27).

Als ein Kleinod dichterischer Sprache und Phantasie steht das tiefernste Monodram inmitten der burlesken Umgebung. Um den Zuschauer auf den starken Stimmungsumschlag vorzubereiten, der sich mit dem Erscheinen Mandandanes als Proserpina begibt, wünschte der Dichter „Vorbereitende Musik, ahndend seltene Gefühle". Wieviel tief Aufrührendes. Phantasiebeflügelndes in diesen fünf Worten! In Beethoven mag es geglüht haben, als er sie las. Obwohl ihn das Theatralische der voranstehenden Szene nichts anging, ließ er ein gut Teil des von Goethe geforderten Schwebenden, Ahnungsvollen in das einleitende Andante hineinklingen. Es ist von unbeschreiblichem Reiz zu verfolgen, welche Auslegung und zarte Spiegelung das herrliche Wortgebilde in der Musik gefunden hat.

[4]) Vgl. „Beethoven in neuer Deutung", S. 64.

[5]) Unverantwortlich ist, wenn in einer neueren Beethovenmonographie diese Sonate zu einem nur halb gelungenen Formenexperiment des 45-jährigen Meisters gestempelt wird: „Man fühlt, daß der Komponist hier die Mittel noch nicht alle zur Hand hat, daß er noch über sie nachzusinnen scheint, durch die er nun eine neue formale Festigkeit gewinnen könnte" (!).

Mandandane als Proserpina.

(Sie bricht den Granatapfel ab.)

1 Laß dich genießen, *Andante 6/8*
Freundliche Frucht! *(C-dur)*
Laß mich vergessen
Alle den Harm!
5 Wieder mich wähnen
Droben in Jugend,
In der vertaumelten
Lieblichen Zeit,
In den umduftenden
10 Himmlischen Blüten,
In den Gerüchen
Seliger Wonne,
Die der Entzückten,
Der Schmachtenden ward! —

(Sie ißt einige Körner.)

15 Labend! labend!

Wie greifts auf einmal *Allegro vivace (a-moll)*
Durch diese Freuden, *(1. Thema)*
Durch diese offne Wonne
Mit entsetzlichen Schmerzen,
20 Mit eisernen Händen
Der Hölle durch! — —

Was hab' ich verbrochen, *(2. Thema, G-dur)*
Daß ich genoß?
Ach warum schafft
25 Die erste Freude hier mir Qual?
Was ist's? Was ist? —

Ihr Felsen scheint hier schrecklicher herabzuwinken,
Mich fester zu umfassen!
Ihr Wolken, tiefer mich zu drücken!

30 Im fernen Schooße des Abgrunds *(Durchführung und Reprise)*
Dumpfe Gewitter tosend sich zu erzeugen!
Und ihr weiten Reiche der Parzen *(Koda)*
Mir zuzurufen:
Du bist unser!

Das Eindringen in die ersten Takte (14 Gedichtzeilen) geschieht am besten an der Hand des Notenbeispiels, dem ich den Text unterlegt habe.

Es ergibt sich, daß die gewiß nicht alltägliche Form des kunstvollen Versgebäudes eine überraschend klare Musikform gefunden hat. Die Melodieglieder sind paarweis angeordnet. Jeder Takt entspricht einer Verskurzzeile; nach jedem zweiten erscheint ein Interpunktionszeichen. Von zwei zu zwei Takten wechselt der Anteil der Instrumente. Damit jedoch das Ganze nicht durch allzu ausgesprochene Symmetrie als „Lied", sondern als freier Erguß wirke, wird jedem zweiten Doppeltakter (in 5, 10, 15—16; im Beispiel durch Pausen angedeutet) ein umspielender motivischer Anhang zugeteilt. Er hat den Sinn einer schwärmerischen Geste mit befreiendem Atemholen, wie es der augenblicklichen sentimentalischen Gemütslage der Frau angemessen ist. Im übrigen vollzieht sich das wortlose Singen der Instrumente in bezauberndem Neigen und Steigen der biegsamen Melodik. Terzenführung unterstreicht die Süßigkeit der Melodiezüge, das liebenswürdige Sechzehntelmotiv in 9 und 14—16 das Tändeln mit der Gunst des Augenblicks. Selbst die feinsten Färbungen des dichterischen Ausdrucks — etwa die daktylische Rhythmisierung bei „.. taumelten, lieblichen" und „.. duftenden, himmlischen" — finden ihren Niederschlag. Die Vergeistigung der technischen Elemente geht soweit, daß auch der Triller nur dort erscheint, wo er auf grund der Dichtung Bestimmtes auszudrücken hat: hier in Takt 16—18 das innere Beben beim Gefühl der „seligen Wonne", des „Entzückens" und „Schmachtens". [6]) Den Ausklang (21 ff.) verbreitert Beethoven durch dreimaligen Vortrag des Motivs:

das in 22 das Violoncell, in 23 (mit ornamentaler Verbrämung) das Klavier aufnimmt, ohne es indessen zu vollenden. Der selige Augenblick ist gekommen, da Proserpina die Furcht zu kosten unternimmt: Takt 24 ff. Tief bewegt (Triller!) und mit leidenschaftlichem Begehren (Chromatik) „ißt sie", wie Goethe vorschreibt, „einige Körner". Die Klavierkadenz — wiederum als solche kein pianistischer Spieleffekt, sondern Symbol — begleitet den Augenblick im Sinne einer Verzögerung des Genußmoments (Fermaten!). Seine Süßigkeit wird in den beiden ruhevollen Takten („Labend! labend!") von Beethoven durch ein beigeschriebenes „molto dolce" (!) unterstrichen. Damit scheint das sehnende Herz befriedigt. [7])

[6]) Außer sogleich im 24. Takte begegnet der Triller in der Sonate nur noch dreimal. Ich hoffe bei Gelegenheit eine Sonderstudie über die Bedeutung des Trillers bei Beethoven zu geben.

[7]) Der Grund, warum Beethoven nicht auch die beiden „Labend" sprachgemäß deklamiert hat, mag darin zu suchen sein, daß er, um das auftaktige Allegro vorzubereiten, bereits hier ein auftaktiges Motiv brauchte. Derlei geheime „Vordeutungen" sind in seinen Werken etwas durchaus Übliches. Ihr rein musikalischer Wert erschien ihm so groß, daß, wenn ein Zusammentreffen mit Sprachlichem in Frage stand, dieses dem Musikalischen weichen mußte. Als Musiker war Beethoven, wie ich wiederholt betont habe, nicht Sklave, sondern Herr seines Programms.

Allegro vivace (Takt 28—154).

Nun entlädt sich der Schrecken in leidenschaftlicher Rede: „Wie greifts auf einmal durch diese Freuden, durch diese offne Wonne mit entsetzlichen Schmerzen, mit eisernen Händen der Hölle durch!" In der Tat: mitten aus der C-dur-Ruhe heraus, hart und wild, greift scharf rhythmisiertes a-moll wie mit eisernen Händen — nämlich in fünffacher Oktavierung! — durch:

Die Taktgruppen 28—32 (=a), 32—35 (=b), 36—39 (=a) entsprechen den drei angeführten Sprachsätzen. Ein „Hauptthema" ists, aber ein seltsames: nur 12 Takte lang, von denen die letzten gleich den ersten sind, ohne Entwickelung und die Möglichkeit einer solchen, abgeschlossen, beinahe grausam von der Umgebung getrennt! Wie hat man es sich in Verbindung mit dem Vorhergehenden und Folgenden bisher erklären können? Und ebenso unmittelbar wie des Dichters Frage „Was hab' ich verbrochen, daß ich genoß?" setzt sich das zweite Thema in G-dur daran:

Man bemerkt, wie in diesem feinen Gebilde das Violoncell das Vorwurfsvolle ausdrückt, das Klavier leise abwehrende Gesten damit verbindet (espressivo, wie eine Unschuldsbeteuerung) und beide Instrumente mit einem als Frageformel bekannten Halbschluß kadenzieren. Aus der Geste wird in 47 ff. ein fast trotziges, wiederum der nächsten Zeile der Dichtung entlehntes:

(47) cresc. sf sf sf
(Was ist's? Was ist's? Was ist, was ist?)

zu dem das Violoncell in zornigen Triolen grollt.[8]) — Die folgenden Takte (50—54) geben die Zeile „Ihr Felsen scheint hier schrecklicher herabzuwinken". Die weite Entfernung der rechten Klavierhand von der linken ist das typische „Höhensymbol" Beethovens.[9]) Dazu schroffe synkopische Drücker und Abwärtsbewegung! Die Takte 55 ff. wiederholen und führen in 66 zu der näheren Bestimmung „mich fester zu umfassen". Als Symbol engen Umklammerns erscheint eine engführungartige Imitation des Risoluto-Motivs. Ihr schließt sich in der Fortsetzung (69) das Tonbild des Hin- und Hergeworfenwerdens an („Ihr Wolken tiefer mich zu drücken"). Das akkordische Schlußmotiv endlich (73 ff.) entspricht dem Parzenruf „Du bist unser!", wie ihn Proserpina als Triumphruf der feindlichen Mächte der Unterwelt zu hören vermeint:[10])

(74) f
(Du bist un - - - ser!)

Im harten e-moll schließt der Teil.

[8]) Dem fast gleichen Motiv mit gleichem Sinne heftigen Einwurfs begegnet man bereits in der Violinsonate op. 12 Nr. 3 (1. Satz, Takt 59 ff.), wo — wie meine Analyse der Sonate nach Goethes „Scherz, List und Rache" gezeigt hat — Scapin beständig sein „Ach, mein Herr!" hineinruft (Zeitschr. f. Musik 1938, Heft 2 (Febr.) S. 124). Auch das mehrfach wiederholte „Weide dich hier!" in der Lila-Sonate op. 30 Nr. 3 (1. Satz, Takt 57 ff., vgl. ebenda 1937, Heft 4 (April) S. 376) wäre als Seitenstück zu nennen. Derlei Berührungen stellen sich, je mehr die Forschung auf dem hier betretenen Wege vorwärts dringt, von selbst in immer steigender Zahl ein.

[9]) Vgl. hierzu das Schlagwort „Schweben (Höhe, Weite)" im Register zu „Beethoven und die Dichtung".

[10]) Takt 74 und 75 sind im Sinne einer weiblichen Endung (un-ser) aufzufassen, wie ich es durch Bindebogen angemerkt. Es ist dieselbe Endung, die wir bereits im ersten Andante in zarter Form antrafen und die sich im Finale unzweideutig im Munde der Parzen wiederfindet; vgl. das letzte Notenbeispiel unten S. 77 („Hohe Königin!"). — Dieselbe Rolle wie dieser Parzenruf spielt übrigens in der Jungfrau-Sonate (op. 106, 1. Satz) der Erweckungsruf:

sf sf ff
(Ge - he hin!)

Beethoven setzt ihn dort — genau der betreffenden Stelle in Schillers Monolog entsprechend — ebenfalls an den Schluß des ersten Sonatenteils (Takt 120 und Anfang der Durchführung); vgl. „Beethoven in neuer Deutung I" S. 100.

Die Durchführung reicht von 76 bis 97, ist also sehr kurz, was sich daraus erklärt, daß nur zwei noch nicht berücksichtigte Verse (30 und 31) übrig bleiben. Sie sprechen von fernen dumpfen Gewittern. Das Material liefert das Hauptthema (77—80) und seine Rhythmen, deren erregende Kraft durch dröhnende Bässe in halben Noten gesteigert wird. Aber das Bild wird keineswegs ausgeführt, sondern nur angedeutet. Von Takt 88 zu 89 geschieht eine gemeinsame Rückung von A nach B. Das Violoncell hält dieses B diminuierend aus, das Klavier geht in zartesten pp-Akkorden ausdruckslos durch vier Takte in die Höhe. Die Weihe dieser merkwürdigen Stelle ist nicht zu verkennen. Ich deute sie, da die Dichtung keinen Anhalt gibt, als Ausdruck leisen vor sich hin Weinens oder eines wehmütigen Zurückdenkens, also eines psychologischen Zuges, der hier gewiß nicht unangebracht war, nachdem uns die Heldin im ersten Andante als durchaus empfindsame Gestalt entgegengetreten war. Gewaltsam zerreißt der kurze Traum in 93: mit den Rhythmen des Hauptthemas steht die Tragik des Augenblicks wieder da.

Die in 98 beginnende Reprise ist anfangs stark gekürzt, verläuft aber dann, entsprechend versetzt, wie früher. Nun folgen die letzten Zeilen der Rede Proserpinas: „Und ihr weiten Reiche der Parzen (scheint) mir zuzurufen: Du bist unser!" Demgemäß erklingt in 142—144 der Parzenruf. Das dritte „unser!" (in 145) wird schmerzlich verzerrt, als träfe es das Herz der Frau mit Schwertes Schneide:

(143) (145)
(f)
(Du bist un - ser, un - ser!)

Zum weiterklingenden Tremolo der linken Hand (jetzt p) ertönen drei aus der dreigestrichenen Oktave herabkommende Gesten (auch im Violoncell die Dreizahl!), wie wenn sich von irgendwoher die Schicksalsschwestern meldeten. Der gewaltsame Schluß scheint jede Wendung ins Friedsame ausschließen zu wollen.

Adagio C (mit neuer Taktzählung, 1—9).

Proserpinas leidenschaftdurchglühte Rede ist zu ende. Aus dem Dunkel der Unterwelt treffen die wirklichen Stimmen der Parzen an ihre Ohr:

Die Parzen (unsichtbar):

35 Du bist unser!
Ist der Ratschluß deines Ahnherrn:
Nüchtern solltest wiederkehren;
Und der Biß des Apfels macht dich unser!
Königin, wir ehren dich!

Entsprach das heftige „Du bist unser!" beim Allegroschluß der Vorstellung des Gewaltsamen, Unerbittlichen, die Proserpina sich von den Schicksalsgestalten macht, so zeigt sich nun, da sie auf des Dichters Geheiß (obwohl unsichtbar) den Mund auftun, daß ihnen alles andere als Grauen anhaftet. Mild vielmehr und voller Ehrerbietung begrüßen sie die Fremde, die von jetzt an ihre Königin sein soll. Gerade in der Art, wie Goethe der aus allen Fugen gehobenen Proserpinagestalt die ruhige Erhabenheit der Schicksalsgöttinnen gegenüberstellt, liegt die Ursache, daß der Monolog von hier an eine Wendung zum Rührenden nimmt. Beethoven hat das innig erfaßt. Hätte er für die Bühne zu schreiben gehabt, so würde er die Parzen nach alter französischer Opernsitte wohl gleichzeitig d. h. im Terzett haben singen lassen. Es erforderte der Stil der Sonate, daß er sie nacheinander sprechend einführt. [11])

Ehe wir jedoch der Musik nachgehen, sei eine Bemerkung über die Auffassung des Parzenmythos durch unsere Klassiker eingeschaltet. Sie gilt der Dichtung Goethes ebenso wie der Musik Beethovens. Das für alle mythologischen Fragen maßgebende Buch der Zeit war die „Götterlehre" von Karl Philipp Moritz († 1793). Dieses berühmte, vielgelesene Buch war soeben, 1813, in vierter, unveränderter Auflage herausgekommen. Obwohl es in Beethovens Büchernachlaß nicht verzeichnet ist, wäre es ein Wunder, wenn es ihm, dem Griechenfreund, der in einer 10. Symphonie griechischen Mythos verherrlichen wollte, unbekannt geblieben wäre. [12]) Man liest hier (S. 34 f., das Gesperrte wie im Original):

> „Klotho hält den Rocken, Lachesis spinnt den Lebensfaden, und Atropos mit der furchtbaren Schere schneidet ihn ab. Die Parzen bezeichnen die furchtbare, schreckliche Macht, der selbst die Götter unterworfen sind, und sind doch weiblich und schön gebildet, spinnend und in den Gesang der Sirenen stimmend.
>
> Alles ist leicht und zart bei der unbegrenzten höchsten Macht. Nichts Beschwerliches, Unbehülfliches findet hier mehr statt; aller Widerstand des Mächtigern erreicht auf diesem Gipfel die Endschaft. Es bedarf nur der leichtesten Bewegung mit den Fingerspitzen, um den Umwälzungen der Dinge ihre Bahnen, dem Mächtigern seine Schranken vorzuschreiben. Es ist die leichteste Arbeit von weiblichen Händen, wodurch der geheimnisvolle Umlauf der Dinge gelenkt wird.
>
> Das schöne Bild von dem zart gesponnenen, mit der leichtesten Mühe zerschnittenen Lebensfaden ist durch kein andres zu ersetzen. Der Faden reißt nicht, sondern wird absichtlich von der Hand der Parze mit dem trennenden Eisen durchschnitten."

Aus dieser schönen, antiken Quellen entnommenen Darstellung ergibt sich eine Übereinstimmung mit der milden und doch erhabenen Sprache der Goetheschen

---

[11]) In dem oben S. 61. Anm. 3 erwähnten Aufsatz über die Proserpinaaufführung 1815 in Weimar schrieb Goethe über diese Stelle: „Eine geforderte und um desto willkommenere Wirkung tut das Chor der Parzen, welches mit Gesang eintritt und das ganze rezitativartig gehaltene Melodram rhythmisch-melodisch abrundet: denn es ist nicht zu leugnen, daß die melodramatische Behandlung sich zuletzt in Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren muß."

[12]) Mir selbst ist die Moritzsche „Götterlehre" von meinen frühesten Knabenjahren her vertraut; sie stand, in Goldschnitt gebunden, im elterlichen Bücherschrank neben Oesers Aesthetischen Briefen und Humboldts Briefen an eine Freundin. Schöne Kupfer aus Winckelmanns und Goethes Tagen schmücken den Inhalt aller Auflagen.

Parzen. Aber auch mit der Auffassung Beethovens, wie sie vor allem im Schlußsatz der Sonate zum Ausdruck kommt. Nicht als dunkle, verschleierte germanische Nornen lebten diese Gestalten im Bewußtsein dieser Tage, sondern als lichte, anmutige, schöne Frauenbilder, die beim Spinnen nicht dunkle Orakelsprüche anstimmen sondern Sirenengesang.[13]) Beethoven führt sie im Adagio, wie bemerkt, einzeln vor. Alles, was sich musikalisch begibt, geschieht jetzt d r e i m a l, wobei jedes dritte mal — offenbar im Sinne der dritten Parze, die über den Tod entscheidet —, von den beiden ersten Wendungen abgebogen und tiefere Lage aufgesucht wird. Ihre Rede verbirgt sich, wie im folgenden Notenbeispiel angegeben, in Takt 1, 2, 3:

Die übergesetzten kleinen Noten geben den melodischen Kern der Phrasen. Die Verkräuselung des Oktavsprungs in 1 und 2, des abwärts gerichteten Doppeloktavsprungs in 3 darf auf die Absicht des Lockenden im Willkommgruß bezogen werden, der nun selbstverständlich auch der Durtonart wieder verpflichtet ist. Zugleich erkennen wir, daß die melodische Substanz in 1 und 2 die gleiche ist wie am Anfang des einleitenden Andantes (Takt 2), als ob der Königin durch diese Anspielung auf ihre ehemalige Frohstimmung der Eintritt ins dunkle Reich so leicht als möglich gemacht werden solle. Da die Parzen (auch ideell) unsichtbar bleiben, muß ihre Gesinnung mit jeder nur denkbaren Eindeutigkeit bloßen Klangs in Erscheinung treten.[14])

[13]) Hierzu Goethe selbst über die szenische Darstellung in Weimar: „In der Mitte eine schwach beleuchtete Höhle, die drei Parzen umschließend, ihrer Beschäftigung gemäß von verschiedenem Alter und Kleidung, die jüngste spinnend, die mittlere den Faden ausziehend und die älteste mit der Schere bewaffnet. Die erste emsig, die zweite froh, die dritte nachdenkend".

[14]) Es bedarf kaum der Hervorhebung, welche neuen Anforderungen an die poetisch-plastische Darstellungskunst der Spieler sich aus diesen unendlich feinen Stoffbeziehungen ergeben. Das letzte Ziel ist: ohne Aufgeben instrumentaler Eigengesetzlichkeit h ö c h s t e A n n ä h e r u n g an den seelisch bewegten s p r a c h l i c h e n W o r t a u s d r u c k zu erreichen! Und zwar im Gedenken daran, daß es sich nicht um einen Winkelpoeten, sondern um den größten Meister deutschen Sprachausdrucks handelt.

Darauf setzt, in der zweiten Hälfte von 3, wiederum dreimal gebracht, ein seltsam finsteres, drohendes Motiv ein. Es reckt sich crescendierend empor und fällt, schärfstens akzentuiert, in dissonanten Intervallen ab. Es ist der Schicksalsspruch, mit dem Proserpinas Ahnherr einst ihre Zukunft beschwor:

Ineinander verkettet, wie das Schicksal mit seinem Opfer, belastet mit Dissonanzen und einer unruhigen Nebenstimme, ziehen die drei unheimlichen Motive wie Wolkenschatten vorüber. Aber sogleich — in Takt 7 — löscht ein begütigendes, geradezu kindlich-holdes „Königin, wir ehren dich!" das Finstere dieses Machtspruchs aus. Und damit die Stelle auf keinen Fall mißverstanden werde, hat Beethoven zum Überfluß noch eine „teneramente" darübergesetzt. Diese Wen-

dung bedeutet wohl einen der schönsten Züge, die die Sonate jetzt, nach der Enthüllung ihres Programms, Hörern wie Spielern darzubieten vermag. Daß wiederum, wie schon vorher, die drei Parzen durch verschiedene Höhenlagerung ihrer Rede ausgezeichnet sind, mag nur beiläufig erwähnt sein.

Tempo d'Andante, 6/8 (Takt 10—16).

Nun beginnt, unmittelbar anschließend, Proserpina wieder zu sprechen:

Proserpina.
40 Hast du's gesprochen, Vater?
Warum? warum?
Was tat ich, daß du mich verstößest?
Warum rufst du mich nicht
Zu deinem lichten Thron auf!
45 Warum den Apfel?
O verflucht die Früchte!
Warum sind Früchte schön,
Wenn sie verdammen?

Sie sinkt mit diesen Worten, die an den Genuß der Granatfrucht erinnern, wieder in ihre frühere Elegik. Dementsprechend führt auch Beethoven den Hörer zur dolce-Melodik des ersten Andante zurück:

Aber der Ausdruck ist jetzt noch inniger und dringlicher gemacht durch die Oktavierung des Themas und die wahrhaft vorwurfsvolle Doppelfrage „Warum? warum?" in 11 und 12 und des „verstößest?" in 14. Die beiden vorgeschriebenen Crescendi drängen von selbst zur deklamatorischen Betonung beider Worte, die Diminuendi (innerhalb zweier Achtel!) auf deren tonloses Abklingen. Die 32-stel-Koloratur nebst Vibrato in 13 ist kein „Ornament", sondern instrumentaler Behelf für das Vibrieren einer in tiefer Erregung sprechenden Menschenstimme, ähnlich dem berühmten Vibrato in der Maria Stuart-Sonate op. 110.[15]) Mit der

[15]) Beethoven und die Dichtung, S. 532, 534 ff.

rührenden Violoncellmelodie in 15 verabschiedet sich Proserpina vom Hörer. Das p dolce und der „Entzückens"-Triller im Klavier erinnern noch einmal an die lockende Frucht im ersten Andante (dort 17 ff.). Dann verklingt der Teil, schwebend, verzichtend, und zwar auf einer Fermate auf dem letzten Taktteil (mit Schwellzeichen!), als ob auf die letzte traurige Frage noch eine Antwort erwartet würde. Sie erfolgt, aber, wie sich zeigen wird, anders als gedacht.

Daß Beethoven die Verse 43—46 unberücksichtigt gelassen hat, findet seine Erklärung wohl darin, daß in ihnen noch zwei weitere Fragen enthalten sind, deren musikalische Einkleidung möglicherweise einen Pleonasmus zu den bereits ausgedrückten ergeben hätte, und ein Fluch, der, entsprechend in Klang umgesetzt, die Einheit durchbrochen hätte.

Allegro vivace, 2/4 (Takt 17—249).

Die Dichtung verläuft nunmehr so, daß Proserpina ihre Verwünschungen auch auf die Parzen ausdehnt („O wäre der Tartarus nicht eure Wohnung, daß ich euch hin verwünschen könnte!" . .), ihnen Haßworte entgegenschleudert („Fern! weg von mir sei eure Treu und Herrlichkeit!" . .) und schließlich auch Pluto, den Gemahl, mit stürmischer Verachtung anredet („Warum reckst du sie [die Umarmungen] nach mir? Recke sie nach dem Avernus!" . .). Jedesmal sind es die in unveränderlicher Erhabenheit thronenden Parzen, die mit ihrem wiederholten „Du bis unser!" diesen Haß ungewollt anstacheln. Die Szene läuft ohne eigentlichen Schluß aus, da mit dem Erscheinen Andrasons die Verbindung mit dem ironischen Rahmenspiel wieder sichtbar wird. Den vergeblichen Kampf der wutentbrannten Proserpina gegen die Schicksalsgöttinnen weiter auszukomponieren, war eine Aufgabe für Bühnenkomponisten Bendascher Richtung. Dem Sonatenmeister Beethoven konnte daran nichts liegen. Er hätte bereits Erschöpftes und Ausgedrücktes entweder nochmals und immer wieder ausdrücken oder neue Symbole für die Gestalten erfinden müssen, damit sich keine Monotonie einstelle. Sein unbeirrbares Gefühl für das stilistisch Mögliche und Zulässige, das sich immer wieder in der feinen Auswahl der einer Dichtung zu entlehnenden Abschnitte kundgibt, ließ ihn hier, wo es sich um kammermusikalisch zu formende Inhalte einer Duosonate handelt, von einem weiteren Verfolgen des Gedichts abstehen.

Indessen: ein Finalemotiv für den Schlußsatz mußte gefunden werden. Beethoven gewinnt es auf ebenso natürliche wie überraschende Weise: er widmet diesen Schlußsatz den drei Parzen, die, aller Haßreden Proserpinas ungeachtet, auch bei Goethe das letzte Wort behalten. Sie sind es, die der Heldin Schicksalsfaden unentwendbar fest in ihrer Hand haben. Proserpina selbst ruft: „So schöpfet, Danaiden! Spinnt, Parzen! Wütet, Furien, in ewig gleich elendem Schicksal!" Die Anknüpfung wird teils in den noch übrig bleibenden Versen ihrer Zurufe gefunden, teils in der Phantasievorstellung der drei Göttinnen selbst. Ich setze die wenigen von Proserpina unterbrochenen Zurufe originalgetreu her.

Parzen.

Bist nun unser!
50 Warum trauerst du?
Sieh, wie ehren dich,
Unsre Königin!
(Proserpinas erste Verwünschung)
66 Du bist unser!
Wir neigen uns dir!
Bist unser! unser!
Hohe Königin!
(Proserpinas zweite Verwünschung)
76 Unser! Unsre Königin!
(Proserpinas dritte Verwünschung)
89 Unser! unser! hohe Königin!
(Ende.)

Erinnern wir uns der oben gewonnenen Erkenntnis, wie Goethes und Beethovens Phantasie die drei Gestalten gesehen hat, so wird die Musik sofort verständlich. Anmutig, leicht, beweglich, unter süßem Gesang leiten die Schicksalsschwestern das symbolische Spinnen des Lebensfadens. „Nichts Beschwerliches, Unbehülfliches", so lasen wir bei Moritz, „findet hier mehr statt . . . es bedarf nur der leichtesten Bewegung mit den Fingerspitzen, um den Umwälzungen der Dinge ihre Bahnen, dem Mächtigern seine Schranken vorzuschreiben" und „Das schöne Bild von dem zart gesponnenen, mich der leichtesten Mühe zerschnittenen Lebensfaden ist durch kein anderes zu ersetzen". Beethoven hat es in seiner Musik in unvergleichlicher Weise verherrlicht und durch Symbolismen derart deutlich gemacht, daß, wenn man der Analyse bisher willig gefolgt ist, kein Zweifel über seine Absicht aufkommen kann.

Gleich der Anfang (Takt 17), der sich pausenlos an Proserpinas schwebengebliebene Frage (16) anschließt, enthält einen solchen Symbolismus:

Für den musikalischen Formalisten ein völlig problemloses Gebilde, muß dieser Beginn dem tiefer Eindringenden ein großes Rätsel sein. Um es zu lösen, ziehen wir eine verwandte Stelle aus der Mitte der Sonate (74 ff.) heran, die es in der Sonderbarkeit des Einfalls noch weiter treibt:

Da der eigentümliche Fall vorliegt, daß Beethoven dort, wo er am unverständlichsten scheint, in Wirklichkeit am allerverständlichsten ist, weil er das notwendigerweise auszudrückende Ding in seiner ganzen einmaligen Sonderbarkeit musikalisiert, so kann jetzt, da unser Programm uns längst auf die Spur geführt, eine Deutung beider Stellen keine Schwierigkeit mehr machen. In der zweiten (74 ff.) symbolisiert der „gesponnene" Klang des Violoncells das sanfte „Ausziehen" oder „Gleiten" des Lebensfadens in der Hand Klothos, das merkwürdige Abschnell-Motiv (wie ich es nennen möchte) in 79 das „Zuwerfen" des Fadens an Lachesis, die zweite Parze.[16]) Diese empfängt ihn, läßt ihn durch die Finger gleiten (abermals gesponnener Streicherton) und wirft ihn ebenso (85) Atropos, der Unabwendbaren, zu. Auch diese nimmt ihn in ihre zarten Finger (87), behält ihn jedoch, da Proserpinas Faden, dem das symbolische Spiel gilt, ja durchaus noch einer Lebenden gehört. Und während der Faden endlos durch ihre Finger gleitet, beginnen die beiden andern Schwestern ihr in Kanonform (!) gehaltenes Spinnspiel. Darüber weiter unten.

Nunmehr ist auch der Anfang des Satzes klar. Zweimal springt das Abschnellmotiv hervor (17, 19), zweimal wird der Faden ruckweis aufgefangen, jedesmal vom andern Instrument, während beim dritten mal — da ja das Zuwerfen überhaupt nur zweimal, nämlich zur zweiten und dritten Parze geschehen kann —

---

[16]) Lange, ehe das Goethesche Gedicht als Programm gefunden war, stand für mich die Bedeutung dieses Motivs als „Abschnell-Motiv" fest. Beethoven scheint sogar so weit zu gehen, mit den jedesmal zwiefach angestrichenen Violoncelltönen das eine mal das Empfangen des Fadens durch die linke Hand der Parze, das andere mal (Quintklang) sein Aufnehmen durch die rechte anzudeuten. Wer, wie er, allen Erscheinungen seiner Phantasie die höchste Logik aufzudrücken wußte, bedurfte zur Ausprägung solcher — dem Laien kleinlich erscheinenden — Dinge keiner sonderlichen Überlegung. Das scharfe innere Auge des großen Musikers sah jede Bewegung in ihrer unbedingt natureigenen Form; hier also des sanften Nehmens und Weitergebens. Nicht anders ist zeitlebens Sebastian Bach verfahren, und nur kleine Geister fanden es überflüssig, Logik auch an nebensächlich Erscheinendes heranzutragen, obwohl es nur des guten Willens bedurfte. Ich habe Gelegenheit gefunden, in meinen Beethovenbüchern auf eine Reihe ähnlicher Fälle großartiger „Selbstverständlichkeiten" hinzuweisen.

das Motiv lediglich Antrieb zur Weiterbewegung ist[17]). Mit anderen Worten: Von diesem Augenblick an unterliegt Proserpina der Schicksalsmacht der Parzen! Aus dem Abschnellmotiv entwickelt sich das bewegliche Hauptthema (21 ff.) zu den Worten „Bist nun unser! Warum trauerst du?“,[18]) und die heitere Beschwingtheit, mit der der Übergang geschieht, scheint andeuten zu wollen, daß zu Trauer wirklich kein Anlaß ist: Nicht Schreckgespenster sind wir, sondern wohltätige, fördernde, naturnotwendige Kräfte, — allem Lebenden so weit zugetan, als göttlicher Ratschluß es zuläßt. Welch feine Geistesarbeit in Beethovens Phantasie!

So wächst aus dem poetischen und musikalischen Sinne der Anfangstakte der ganze Satz als ein ideales „Spinnspiel“ hervor. Anders freilich, sensibler und kunstvoller, als jenes irdische Spinnerlied, das Beethoven im Jahre 1802 seiner G-dur-Violinsonate op. 30 Nr. 3 als Finale beigegeben hatte, ebenfalls auf einen Goetheschen Text (aus „Lila“).[19]) Dort ward die (ebenfalls im 2/4-Takt stehende) Thematik vom Symbol des mit dem Fuß getretenen Spinnrads bestimmt, hier, wo es solchen groben Apparats nicht bedarf, vom Symbol des wunderbaren Gleitens des Fadens. Freilich: die Drehsymbolik durfte auch hier nicht fehlen, sonst wäre das Bild des nur durch Drehung um sich selbst zu stande kommenden Fadens nicht einleuchtend geworden. Daher erscheinen, nachdem das Hauptthema (a) in 29—32 wiederholt, und (wie bei b) durch verschobenen Rhythmus das Leichte, Behende nachdrücklich gemacht worden ist

(Sieh, wir eh-ren dich! Uns - - re Kö-ni-gin!)

gewisse Gruppen von kombinierten Achteln und Sechzehnteln, die das Beethovensche Tonsymbol des Drehens oder Kreisens in folgender Form abwandeln:

Während die eine Stimme den Sechzehntelhalbkreis von unten schlägt (a), vollzieht die andere einen Achtelhalbkreis von oben (b), was, von der Hörphantasie

---

17) Wie geistvoll und zutreffend diese Augenblicke des Zuwerfens und Auffangens erdacht sind, weiß jeder Spieler: sowohl Pianist wie Violoncellist müssen den ihnen vom Partner zugeworfenen Ton auf dem letzten Achtel buchstäblich „aufzufangen“ trachten.

18) Daß der Sechzehntelauftakt e′ f′ des Klaviers in 20 nicht zum Thema gehört, also auch keine Textsilbe zu bekommen hat, ergibt sich aus den folgenden Wiederholungen 122, 237 und den weiterhin aus dem Abschnellmotiv gewonnenen Partien.

19) Vgl. Zeitschr. f. Musik, 1937, Heft 4 (April), S. 379 ff.

ergänzt, in der kombinierten Form (c) ein beständiges „Umeinander" ergibt. Und zwar geschieht dies bis 70 mit einer solchen Geschäftigkeit, daß im Hörer kein anderer Eindruck als der des munter Spielerischen entstehen kann. Die freundliche Wendung in 59—60 (beim späteren Beethoven öfter auftauchend) gibt dabei dem Ganzen einen Anflug von Heiterkeit, — ganz, wie es die Parzencharakteristik verlangt. Strettaähnlich wird in 69 ff. das lebhafte Bewegungsspiel durch Verkürzung der Werte zusammengefaßt und durch abreißenden Halbschluß beendet.[20])

Dies die e i n e Seite des Spinnvorgangs. Die z w e i t e, schon besprochene: das Ergreifen und Weitergeben des Fadens enthalten die durch Generalpause spannend eingeführten Takte 75 ff. In zartester Tongebung vollzieht sich (91 ff.) das frei und durchsichtig imitierende Spinnspiel der drei Stimmen. Es bedarf tatsächlich nur der „leichtesten Bewegung mit den Fingerspitzen"! In 104—113 eine lange, bei Beethoven in dieser Form seltene Sequenzkette, aus Septimenakkorden entwickelt, jetzt im Forte, — vermutlich ebenfalls symbolisch gemeint. Der Aufschwung in 114 ff. mag, da er die in 75 ff. getrennt vorhandenen Symbole (Violoncelldoppelgriffe, Abschnellmotiv) jetzt verkoppelt und in kräftiger, ja heroischer Betonung bringt, anzeigen, daß Proserpinas Schicksalsfaden vorläufig noch unzerreißbar fest in den Händen der Parzen schwingt.

Die Wiederholung des Teils (122) bringt dem Sinne nach nichts Neues. Höchst eigenartig aber führt Beethoven von 203 an in den Schluß über. Der Quintklang Des-As des Violoncells, in 213 kühn nach C-G verschoben, bildet einen Orgelpunkt zu geradezu verlockend-lieblichen Umwerbungen des Klaviers (Des-dur, in Diskantlage), als wolle das Parzentrio mit einer letzten Aufbietung aller Reize den Trübsinn der Heldin verscheuchen:

205 Kl. cresc. p

Das Werben wird von 217 an förmlich stürmisch, und in dieser stürmischen, endgültig ihren Sieg verkündenden Bewegung schließen die Schicksalsgöttinnen den Satz mit wiederholtem:

237 Un - ser, un - ser! Ho - he Kö-ni-gin!)

—*—

20) Der volle Baßklang der modernen Klaviere bedarf hier durchweg einer klugen Abschwächung, damit der Sinn der Stelle nicht verwischt und irgendwelche nicht vorhandene Leidenschaft vorgetäuscht wird. Auch die vorgeschriebenen Crescendi dürfen nur als Andeutungen erscheinen. Ein wirkliches Forte wird erst in 66 erreicht. — Das Wesen der Beethovenschen Dreh- oder Kreissymbolik habe ich, wie schon erwähnt, in „Beethoven und die Dichtung", S. 153 ff. besprochen.

Register

Ein * hinter der Zahl verweist auf eine Fußnote. Das gesperrt Gedruckte gibt an, daß es im Textteil ausführlich behandelt ist.

Druckfehlerberichtigung

Seite 2	8. Zeile v. o. 1840 statt 1841.
Seite 31	4. Zeile v. o. fehlt Hinweis auf Anm. 3
Seite 41	2. Zeile v. u. fehlt Klammer vor „dominantisch“
Seite 57	1. Zeile v. o. lies Gegenmelodie statt Geigenmelodie
Seite 63	7. Zeile v. u. im Text: Komma hinter „Aufrührendes“
Seite 71	1. Zeile v. u. lies e i n teneramente

COLLECTION D'ÉTUDES MUSICOLOGIQUES
SAMMLUNG
MUSIKWISSENSCHAFTLICHER ABHANDLUNGEN
BAND 32

ARNOLD SCHERING

HUMOR HELDENTUM, TRAGIK BEI BEETHOVEN

Über einige Grundsymbole der Tonsprache Beethovens

Mit 198 Notenbeispielen

Mit einem Vorwort von Helmuth Osthoff

LIBRAIRIE HEITZ – STRASBOURG/KEHL
1955

Achevé d'imprimer
par la Librairie Heitz s. à r. l. de Kehl-sur-le-Rhin
le dix-huit août mille neuf cent cinquante-cinq

INHALT

VORWORT

Die in diesem Bande vereinigten Beethoven-Studien entstammen dem Nachlaß des am 7. März 1941 verstorbenen Professors Arnold Schering und sind von ihm selbst noch für den Druck vorbereitet worden. Wenn sie erst jetzt der Öffentlichkeit vorgelegt werden, so hängt dies mit Schwierigkeiten zusammen, die in den Zeitverhältnissen begründet waren. Daß diese Hemmnisse überwunden werden konnten, werden gewiß viele begrüßen, die sich der Lebensarbeit des großen Gelehrten verpflichtet fühlen.

Arnold Schering plante, die Untersuchungen zur Achten Symphonie, zur Egmont-Musik und Coriolan-Ouverture als eine in sich geschlossene Schrift zu veröffentlichen, für die er auch den Titel festgelegt hatte. Die Studie über einige Grundsymbole der Tonsprache Beethovens war dagegen wohl für einen Zeitschriften-Aufsatz bestimmt. Zwei Erwägungen ließen es jedoch geboten erscheinen, diese der größeren Schrift anzufügen. Scherings Beethoven-Forschungen zerfallen, wie die mitgeteilte Bibliographie zeigt, in zahlreiche größere und kleinere Veröffentlichungen. Diese Zersplitterung ist dem Verstandenwerden dessen, was der Verfasser mit seinen Schriften bezweckte, nicht förderlich gewesen. Der Leser sieht sich fast überall auf frühere Untersuchungen verwiesen, die zu einem beträchtlichen Teil an Stellen aufgesucht werden müssen, die nicht für jeden leicht erreichbar sind. So stehen beispielsweise die Interpretationen der Dritten, Vierten und Fünften Symphonie, die den Ausgangspunkt von Scherings neuer Beethoven-Deutung bilden und daher besonders wichtig sind, in einem Jahrbuch und einer Zeitschrift. Nachdem der Verfasser dann selbst mit den anschließenden Studien seiner drei Beethoven-Bücher den Weg der Zusammenfassung beschritten hatte — ohne jedoch dem anfänglichen Publikationsverfahren gänzlich zu entsagen — lag es nahe, auch den Nachlaß als Ganzes herauszugeben und weitere Zersplitterung zu vermeiden. Dieser Entschluß ließ sich auch daraus rechtfertigen, daß diese Arbeit sich dem Hauptstück zwanglos anfügt. So ist hier nunmehr alles vereinigt, was den rastlosen Forscher in seinen letzten Lebensjahren beschäftigt hat — ein reicher Ertrag, der sich schon im Hinblick auf die neu belichteten berühmten Werke den wichtigsten Forschungen Scherings zur Seite stellt.

Arnold Scherings frühere Beethoven-Schriften haben bei ihrem Erscheinen weit über den Kreis der Fachleute hinaus ein außerordentlich großes Aufsehen erregt. Sie sind in einem Maße umstritten worden, wie es nur selten bei musikalischen Schriften der Fall gewesen ist. Zustimmung und Ablehnung stießen unvermittelt schroff zusammen, und viel hat sich an der Sachlage offenbar bis heute nicht geändert. Allerdings darf festgestellt werden, daß die große Einleitung zu „Beethoven und die Dichtung“ mehr und mehr in ihrem Rang als grundlegende Geschichte der Beethovendeutung anerkannt wird, und somit vielleicht eine Verständigung über jene Voraussetzungen er-

wartet werden kann, ohne die jedwede Diskussion der Beethoven-Forschungen Scherings von vornherein fruchtlos bleiben muß. Es ist hier nicht der Platz, um das Problem in voller Breite aufzurollen. Schering selbst hat seinen grundsätzlichen Standpunkt und seine Methode an vielen Stellen seiner Veröffentlichungen und auch in diesen nachgelassenen Schriften ebenso genau wie erschöpfend dargelegt. Nur einige Punkte brauchen deshalb hier kurz berührt zu werden, um vor allem den mit den älteren Arbeiten nicht vertrauten Leser an den Gegenstand heranzuführen.

Keinem Zweifel kann es unterliegen, daß innerhalb der Beethoven-Forschung auf ihrem heutigen Stande keine Frage größere Bedeutung besitzt, kein Problem aber auch größere Schwierigkeiten bietet als das der „poetischen Idee", von der bei Beethoven selbst sowie den Männern seines Kreises immer wieder und zwar meistens in dem eindeutigen Sinne von bestimmten poetischen Vorstellungen und Gegenständen als geistigem Inhalt der Musik die Rede ist. Gegen eine Anschauung, die Beethoven nur als „absoluten" Musiker gelten lassen will, sprechen nicht nur diese Zeugnisse, sondern auch Werke wie die Sonate „Les Adieux", die „Pastorale" und die Neunte Symphonie. Diese Tonwerke als Ausnahmen, als die einzigen durch außermusikalische Ideen inspirierten und befruchteten Schöpfungen von Beethovens übrigem Schaffen abzusondern, liegt keine zwingende Veranlassung vor. Sagt doch sein Schüler Karl Czerny: „Es ist gewiß, daß Beethoven sich zu vielen seiner schönsten Werke durch ähnliche, aus der Lektüre oder aus der eigenen regen Phantasie geschöpfte Visionen und Bilder begeisterte, und daß wir den wahren Schlüssel zu seinen Kompositionen und zu deren Vortrage nur durch die sichere Kenntnis dieser Umstände erhalten würden, wenn dieses noch überall möglich wäre." Und der anerkannt zuverlässige Anton Schindler, der Vertraute Beethovens in seiner letzten Lebenszeit, bestätigt dies mit den Worten: „Hätte Beethoven nur mit kleinen Andeutungen den Schlüssel zu mehreren seiner großen Instrumental- und Klavierwerke hinterlassen (weshalb ich oft in ihn drang, und er auch willens war, es in der Art zu tun, wie bei der Pastoral-Sinfonie), dann wäre die Auffassung derselben nicht so schwer und manches Rätsel gelöst. Alle diese unkenntlichen Gestalten, verkappten Opern, Vermummungen und wer weiß was für Träume und Dichterwelten, die in seinen Werken erscheinen, wären dadurch auf ganz natürliche Weise erklärt; denn daß mit manchen Sätzen etwas besonderes gemeint sein soll, scheint mir gewiß, wenn ich es nur daraus schließen wollte, wie z. B. Beethoven beim Komponieren mehrerer großen Werke, vorzüglich auffallend bei seiner letzten Sinfonie D minor, fast alle übrige Zeit des Tages mit Shakespeare beschäftigt war und sich gleichzeitig öfters Anmerkungen mit Noten in sein Schreibbuch machte, das er immer bei sich trug und wovon ich noch einige aufbewahre. Ich schließe hieraus nur, daß Beethoven sich öfters durch eine Idee aus Shakespeare oder einen andern Dichter leiten ließ, ohne damit sagen zu wollen, daß er gerade dies oder jenes dabei dachte ..." Die Möglichkeit einer Beethoven-Deutung, wie sie Schering vertreten hat, kann daher schlechterdings nicht bestritten werden, und für die Beurteilung des Problems vom wissenschaftlichen Standpunkte aus ist dies zunächst die einzige entscheidende Frage.

Eine an „poetische Ideen", also an objektive Gegebenheiten sich heftende Interpretation wird logischerweise alle Versuche, Beethovens Werke als Spiegelungen seines ichbezogenen Seelen- und Gefühlslebens aufzufassen, ver-

werfen. Die von Schering als „Ich- und Leidhypothese" abgestempelte Beethoven-Deutung des 19. Jahrhunderts muß schon darum die stärksten Zweifel auslösen, weil sie sich auf kein irgendwie beweiskräftiges Zeugnis zu stützen vermag und mit der besonderen geistig-moralischen Artung des Künstlers Beethoven kaum vereinbar ist. Aber auch die Annahme, die "poetische Idee" Beethovens sei gleichbedeutend mit einer autonom-musikalischen Form- oder Inhaltsidee, steht auf schwachen Füßen, weil sie gleichfalls unbeweisbar ist, zudem in einen unlösbaren Widerspruch mit den dokumentierten Äußerungen des Meisters und seiner Vertrauten gerät. Diese klaren Zeugnisse kann nur übergehen oder abschwächen wer sich auf den Standpunkt stellt: „Hier irrt Beethoven". Der Meister müßte dann freilich sehr oft sich geirrt oder, wenn man will, mystifiziert haben. Für die wissenschaftliche Erkenntnis müssen derlei Erwägungen ausscheiden. Der Ansatzpunkt von Scherings Forschungen ist unangreifbar.

Eine andere Frage ist, ob und wie weit sich mit den Mitteln musikwissenschaftlicher Erkenntnis die verborgene „poetische Idee" einer Komposition aufspüren läßt. Die Ansichten darüber werden sehr verschieden sein; sie von vornherein verneinen wird aber wohl nur, wer strikt positivistisch denkt. Es gibt im Bereich der Geniemusik sehr verschiedene Arten von Instrumentalschöpfungen: so eine ganz aus dem Elementaren von Melodie, Rhythmus und Klang sich entfaltende oder mehr vom Affekt her bewegte Spielmusik, daneben aber eine mit Bedeutungsschwere geladene Ausdrucksmusik, deren markantester Vertreter nach überwiegender Ansicht eben Beethoven ist. Indessen auch da, wo Musik zu einer wahrnehmbaren Sprache der Affekte wird, wo der Hörer ein Dahinterstehen von außermusikalisch bedingten Ideen, Bildern und Vorstellungen spontan empfindet, bleibt die Tatsache der Vieldeutigkeit musikalischer Einzelereignisse und Zusammenhänge bestehen. Wirkliche Eindeutigkeit gewinnt Musik nur in Verbindung mit dem Wort. Niemand hat das schärfer betont als Richard Wagner, zu dessen Grundforderungen die volle Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks gehört, der deshalb den zu seiner Zeit aufgekommenen Begriff „absolute Musik" und alles, was unter dieser Flagge segelte, verwarf. Derselbe Wagner rechnete Beethoven nicht zu den „absoluten" Musikern und erklärte in einem Brief an Theodor Uhlig von 1852, daß des Meisters Werke bisher gänzlich mißverstanden seien. Um Beethovens Schöpfungen zu verstehen, müsse man die „dichterischen Gegenstände" aufdecken, die in ihnen enthalten seien. Dabei dachte Wagner nicht an eine Lösung dieses Problems mit wissenschaftlichen Methoden, sondern war der Meinung, daß der „dichterische Gegenstand nur wieder vom Tondichter selbst", d. h. von einem dichterisch eingestellten Komponisten „erraten" werden könne. Sein eigener Versuch, den Gedankengang der Coriolan-Ouverture aufzuhellen, ist bekannt, ebenso auch seine frühere Erläuterung der Neunten Symphonie, die freilich hier ganz ausscheiden muß, da sie Wagner ausdrücklich als eine unverbindliche Fiktion bezeichnet. Wagner hielt also den Versuch nicht für aussichtslos, hat ihn jedoch selbst, abgesehen von der einen Ouverturen-Deutung, niemals durchgeführt.

Schering unternahm als Wissenschaftler das Wagnis. Ausgehend von der „Eroica" versuchte er nach und nach alle Beethoven-Symphonien bis auf die Erste, Zweite und Sechste („Pastorale") inhaltlich zu konkretisieren. Er schritt weiter zu den Streichquartetten mit Einschluß der großen Fuge op. 133, die er bis auf fünf Werke von op. 18 glaubte entschlüsseln zu können. Von den 32 Klaviersonaten interpretierte er 16, von den 10 Violinsonaten 7. Dazu

kommt von Beethovens Klaviertrios, Violoncellsonaten und Konzerten noch je ein Werk. Das angewandte Verfahren gründet sich auf die Verbindung von exakter Tatsachenforschung und intuitiver Schau. Die Untersuchungen folgen dem Weg, „alles, was nur irgend näher oder ferner mit der Entstehung des Werkes zusammenhängt, zu sammeln, zu verknüpfen und durch Kettenschlüsse auf eine Folge zu bringen. Es handelt sich um eine fortschreitende, immer enger werdende Einkreisung des Problems bis zu dem Augenblick, wo sich die Zusammenhänge unter der größtmöglichen Evidenz enthüllen". Die Analyse soll die restlose Kongruenz der musikalischen Sachverhalte mit der angenommenen Idee erweisen. Sie bedient sich vornehmlich der Mittel einer musikalischen Symboldeutung, wie sie Schering seit langem theoretisch und praktisch mit unbestrittenen Ergebnissen auf dem Felde der Bachforschung vertreten hatte.

Die musikalische Symbolforschung, bei Bach, Schubert und Wagner weit gefördert, steckt in Bezug auf Beethoven erst in den Anfängen. Sie findet naturgemäß ihren sichersten Ansatzpunkt bei Werken vokalen Charakters. Auf diesem Gedanken beruht Ludwig Schiedermaiers wertvolle Schrift „Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens" (1934), welche die personaltypische musikalische Spiegelung der Ideen der Humanität, der Hoffnung und des Religiösen in Beethovens Werken anhand zahlreicher Beispiele aufweist. Die Stoffbegrenzung zeigt, daß es Schiedermair nicht darauf ankam, das Problem für Beethovens Gesangskompositionen auszuschöpfen, und es werden sich hier noch manche weiteren Fragen anknüpfen lassen. Freilich wird eine Symbolkunde, die sich auf den vokalen Sektor beschränkt, nur einen Teil der für Beethovens Ideenwelt und Tonsprache charakteristischen Prägungen erfassen können, aber sie wird — mit Vorsicht und Kritik angewendet — sicher manche Rückschlüsse auf seine rein instrumentale Symbolsprache zulassen und damit Bedeutung für die Ziele erlangen, die Schering von der anderen Seite her anstrebte. In diesem Zusammenhang erscheint bemerkenswert, daß Schering in dem nachgelassenen Aufsatz über einige Grundsymbole bei Beethoven, also in einer systematisch ausgerichteten Studie verschiedentlich Gesangswerke für seine Darlegungen heranzieht. Mit dieser Arbeit, wie auch den Untersuchungen zur Egmont-Musik und Coriolan-Ouverture, nähert er sich unverkennbar dem von Schiedermair eingeschlagenen Wege. Vielleicht gelingt es der zukünftigen Beethoven-Forschung, die unabhängig voneinander mit verschiedenen Zielen und Methoden unternommenen Versuche in eine fruchtbare Synthese ausmünden zu lassen. Allerdings bleibt stets zu bedenken, daß Vokal- und Instrumentalmusik bei aller gemeinsamen künstlerischen Urgesetzlichkeit jede für sich ihre Eigengesetzlichkeit besitzen, was gerade bei Beethoven beachtet werden muß, dessen vokale und instrumentale Erfindung viel stärkere Strukturunterschiede zeigt als etwa die eines Mozart.

Die besondere Lagerung des Falles schließt es aus, die Frage nach der Verbindlichkeit der einzelnen Deutungen unter dem Gesichtspunkt des gleichsam mathematisch erbrachten Beweises zu erörtern. Nur im Lichte des allen Wissenschaften unentbehrlichen Wahrscheinlichkeitssatzes kann sie der Einzelne bejahen oder auch verneinen. Wenn Schering auch von der Richtigkeit seiner Interpretationen fest überzeugt war und die Ergebnisse seiner Forschungen meist in sehr apodiktischer Form vorträgt, so hat er diese doch selbst, wie es das Vorwort zu „Beethoven und die Dichtung" deutlich ausspricht, nur als Lösungsversuche hingestellt. Bei der Spärlichkeit des für die einzelnen

Werke vorliegenden dokumentarischen Materials waren, einige besonders günstig liegende Fälle ausgenommen, von vornherein nur mehr oder weniger wahrscheinliche Endergebnisse im besten Fall zu erwarten. Der in der Vieldeutigkeit der Musik lauernden Gefahr eines Vorbeigreifens am Gegenstand war sich auch Schering bewußt. Er suchte ihr zu begegnen durch die induktive Art seines Vorgehens und den strengen Charakter seiner Symbolanalyse. Diese Feststellungen besagen nichts gegen den wissenschaftlichen Wert der Untersuchungen; denn die Forschung muß sich in zahllosen Fällen mit der Evidenz, d. h. relativ gesicherten Ergebnissen begnügen. Ohne die Hypothese wäre kein Fortschritt in der Wissenschaft möglich. Entscheidend ist nur, was eine Hypothese leistet, ob sie gut oder schlecht, fruchtbar oder unfruchtbar ist.

Die kritische Diskussion der Beethoven-Forschungen Scherings ist bisher im allgemeinen recht unergiebig geblieben. Mangelndes Eingehen auf die Voraussetzungen und Mißverständnisse in Bezug auf Ziele und Methoden des Verfassers haben dazu vor allem beigetragen. Die Kritik hat vor allem die hier und da vorgenommene Textierung von Melodien beanstandet. Schering wollte damit die Wortgezeugtheit der betreffenden Stellen verdeutlichen. Daß er dieses Verfahren lediglich als einen experimentellen Notbehelf der Beweisführung ansah, kann der Herausgeber auf Grund manchen Gespräches mit dem Verfasser bezeugen. Ein anderer Einwand betrifft die besonders in den früheren Schriften hervortretende Neigung, die Deutung über die größeren Sinnzusammenhänge hinaus auf kleine und kleinste Züge auszudehnen. In dieser Beziehung wird vieles gewiß strittig bleiben und ganz von der Bereitschaft des einzelnen Lesers abhängen. Mancher wird mit Recht auf die bedeutsame künstlerische Devise verweisen, die Beethoven der „Pastorale" voranstellte: Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei! Die schildernde Tendenz, die „Malerei" wird zwar von Beethoven nicht geleugnet, aber doch eindeutig der großen Empfindungskurve untergeordnet, die Charakter und Verlauf der einzelnen Sätze bestimmt. Im Lichte dieses Wortes erkennt man die außerordentliche Problematik, vor welche sich die Beethoven-Interpretation zumal dann gestellt sieht, wenn sie musikalische Teilvorgänge zu deuten versucht. Geht es doch um nichts geringeres als das Ziel, die verborgene Konzeption zu rekonstruieren, die sich langsam in Beethovens Kopf formte und nach vielen Entwürfen und Änderungen schließlich im Werk ihren Niederschlag fand. „Es ist unleugbar", sagt Anton Schindler, „daß man bei Erklärung der Beethovenschen Werke sehr ins Gedränge kommt, weil es zu schwer ist, sich auf den Standpunkt zu stellen, von dem aus diese Welt voll großartiger und erhabener Bilder angeschaut und angestaunt sein will."

Arnold Schering, der seine außergewöhnlichen Fähigkeiten als Deuter musikalischer Werke jahrzehntelang in den Dienst der Bachforschung gestellt und dort geschult hatte, reizte am Ende seines Lebens die Aufhellung des Beethoven-Problems, das Männer wie Schindler und Czerny für unlösbar gehalten hatten. Immer war es sein Ziel gewesen, das Geistige aufzuspüren, das hinter der sinnlichen Erscheinung der Musik steht. Ein gewaltiges Stück wissenschaftlicher Arbeit lag schon hinter ihm, ehe er die Deutung der Werke Beethovens unternahm. Sicher ist er überzeugt gewesen, damit die größte Aufgabe anzugreifen, die sich ihm als Forscher je gestellt hatte, widmete er ihrer Durchführung doch acht Jahre seines Lebens nahezu ausschließlich. Mit welchem Feuer ihn diese letzte Aufgabe erfüllte, wissen die, welche ihm näher standen. Seine Schriften sind die Aussage eines künstlerischen Men-

schen und Forschers, der, wie Wilibald Gurlitt es formuliert hat, „einen angeborenen genialischen Zug von divinatorischem Verstehen" besaß. Nur unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, würden sie schon ihren besonderen Platz in der Beethoven-Literatur beanspruchen können. Aber ihre Bedeutung geht weit über den subjektiven Zeugniswert und den künstlerischen Rang der Darstellung hinaus. Sie bieten so viel neue objektive Beobachtungen und Feststellungen in Bezug auf Beethovens Werke, daß auch derjenige, welcher den einzelnen Deutungen skeptisch gegenübersteht, nicht ohne reiche Anregung und Belehrung bleibt. Welche Folgerungen die Beethoven-Forschung aus ihnen ziehen wird, muß die Zukunft erweisen. Sicher ist, daß sie an den vielen minutiösen Werkanalysen, Fragestellungen und Deutungsvorschlägen nicht achtlos vorübergehen kann. Denn der Drang nach Erkenntnis, der uns die Musik eines Johann Sebastian Bach in ihrer geistigen Tiefe erschlossen hat, wird sich bei Beethoven gewiß nicht mit dem begnügen, was die biographische und formal-analytische Forschung zutage gefördert haben.

Auch diese letzten Studien Scherings werden kaum ohne jeden Widerspruch bleiben. Andererseits dürfte mancher Deutungsvorschlag leichter angenommen werden, vor allem die Untersuchungen zur Egmont-Musik und Coriolan-Ouverture, deren poetischer Gegenstand von vornherein feststeht. Auch hier weicht Scherings Deutung von den bisherigen Auslegungen ab, und zwar auf Grund der Ergebnisse, zu denen die Symbolanalyse im Verein mit den durch die Dichtungen gegebenen Ansatzpunkten führte. Bei ihnen kann von einer Hypothese kaum noch gesprochen werden. Wenn Schering hier in schlüssiger Beweisführung die Auffassung von Goethes Egmont-Gestalt durch Beethoven aufzeigt, so gibt er damit einen der wichtigsten Beiträge zum Thema „Beethoven und die Dichtung". Entsprechendes trifft für die Erläuterung der Coriolan-Ouverture zu. Diese Arbeiten machen deutlich, welche überraschenden Erkenntnismöglichkeiten sich mit der vom Verfasser entwickelten Symbolanalyse verknüpfen, und es gehört keine besondere Prophezeihungsgabe dazu, um vorauszusagen, daß gerade diese Arbeiten für die Beethoven-Forschung von fortwirkendem Einfluß sein werden.

Heute, da Scherings Beethoven-Forschungen abgeschlossen sind, ist der Zeitpunkt für eine sachliche Würdigung seiner Arbeit gekommen, die als die umfassende Leistung eines um schwierigste Probleme ringenden Forschers tiefen Respekt verdient. Mögen diese letzten Blätter von seiner Hand dazu beitragen, das Verständnis für die hohen Ziele seiner Beethoven-Studien zu fördern!

Professor Dr. Helmuth Osthoff

Die Achte Symphonie (F-dur) op. 93

Die Achte Symphonie Beethovens entstand im Sommer 1812 und wurde am Ende der Reise in die böhmischen Bäder im Oktober desselben Jahres in Linz vollendet. Sie hat bei Publikum und Kritik anfangs keinen leichten Stand gehabt. Bei der ersten Aufführung, am 27. Februar 1814, war sie eingekeilt zwischen der Siebenten Symphonie und der „Schlacht bei Vittoria"; vor jener zog sie wegen deren Beliebtheit, vor dieser wegen deren gewaltigem Effekt den kürzeren [1]). Auch später noch teilte sie das Los der Vierten in B-dur, seltener als ihre Geschwister an die Reihe zu kommen. Beethoven selbst hat jedoch große Stücke auf sie gehalten, obwohl er sie gegenüber der kurz zuvor entstandenen Symphonie in A-dur als „klein" bezeichnete.

Während die A-dur-Symphonie ehemals die Phantasie der Ausleger stark beschäftigte [2]), geschah dies mit der folgenden in F-dur in auffällig geringem Maße. Man wußte nicht, sollte Beethoven hier von der ernsten oder von der komischen Seite genommen werden. Dieser Standpunkt war begreiflich. Denn die neue Schöpfung stellte den Hörer wieder vor Überraschungen aller Art und gebärdete sich als Ganzes so barock, daß ein Maßstab auf Grund der früheren schwer zu gewinnen war. Noch was nach einem halben Jahrhundert die beiden Antagonisten Ulibischeff [3]) und Lenz [4]) über die Symphonie sagen, trägt den Stempel der Verlegenheit und des grundsätzlichen Mißverständnisses. Dafür aber heuchelten sie auch nicht, sondern gestanden freimütig, mit dem bisherigen Schönheitskanon nicht mehr auskommen zu können. Vielleicht ist Grove [5]) im Recht, wenn er betont, daß anfangs gerade die humoristischen Stellen nicht verstanden wurden und Verwirrung stifteten. Erst allmählich schwanden die Vorurteile. Die Auffassung klärte sich zu der Überzeugung ab, daß man tatsächlich einem Werke von echt humoristischer Laune gegenüberstände. Als solches hatte es bereits Schumann erkannt; 1840 schrieb er, daß dieser Symphonie an humoristischer Tiefe kaum eine andere Beethovens gleichkäme.

Das gilt noch bis zur Stunde. Nur über eins ist die Beethovenforschung noch immer eine Aussage schuldig geblieben: Aus welcher Sphäre des Geistigen dieser Humor eigentlich stammt. Es bedarf dazu einer ausführlichen Vorbemerkung.

---

[1]) Schindler: Biographie, 3. A., Seite 195.
[2]) Schering: Beethoven und die Dichtung (1936), S. 213ff.
[3]) Beethoven und seine Kritiker und Ausleger (1855), dt. Ausg. v. Bischoff (1859), S. 253ff.
[4]) Kritischer Katalog sämtlicher Werke Beethovens, III/239ff.
[5]) Beethoven und seine neun Symphonien (1896), dt. Ausg. 1906, S. 256.

Von außerordentlicher Wichtigkeit für das Verständnis der Achten Symphonie ist der Zusammenhang ihres Allegrettos mit dem für Johann Nepomuk Mälzel geschriebenen bekannten Ta-ta-ta-Kanon [6]. Sein musikalischer Anfang ist:

Als Beethoven das Stück niederschrieb (1812), konnte in dem Ta-ta-ta-ta freilich noch keine Anspielung auf das Tick-tack des Mälzelschen Metronoms gesehen werden, da dieser erst 1815 ans Licht trat [7], wohl aber auf das Klopfen des Hämmerchens in der Vorform desselben, dem noch etwas maschinenmäßigen „musikalischen Chronometer". Gleichwohl fand das Instrument den Beifall Beethovens und anderer Wiener Musiker in so hohem Grade, daß Salieri den Versuch machte, danach sämtliche Sätze aus Haydns Schöpfung zu bestimmen. Da das Allegretto der Achten Symphonie um die gleiche Zeit entstand, ist die Frage aufgetaucht, ob der Kanon zuerst da war, oder aber das bereits konzipierte Allegretto den Anstoß dazu gegeben habe. Schindler tritt für das erstere ein, die neuere Forschung hält auch das letztere für möglich. Für unseren Fall hängt von dieser Entscheidung nichts ab; es genügt die Feststellung, daß diese Musik mit Mälzels Taktmaschine verbunden war. Unser im Folgenden daraus gezogener Schluß läuft auf die Annahme hinaus, daß das Symphonie-Allegretto in irgendeiner Weise mit der Idee eines mechanischen Spielapparates in Verbindung zu setzen ist, und daß von da aus weitergehend auch die übrigen Sätze der Symphonie erschließbar sein müssen [8].

Um diese anscheinend entlegenen Gedankengänge vorzubereiten ist es erforderlich, einen Augenblick bei Mälzel und der Liebe des beginnenden 19. Jahrhunderts zu den mechanischen Musikwerken zu verweilen. Mälzel, 1772 als Sohn eines Orgelbauers in Regensburg geboren, war von Haus aus praktischer Musiker, ging aber bald zum Beruf eines Technikers über und stieg schließlich bis zum Hofmechanikus auf. Sein Ruhm als geschickter Künstler und Erfinder begründete sich auf dreierlei: Auf die Erfolge seines „mechanischen Trompeters", seines „Panharmonikon" genannten Orchesterspielapparates und des nach ihm benannten Metronoms. Mit dem Trompeter-Automaten griff er die jahrhundertealte Idee der Konstruktion eines von selbst musizierenden künstlichen Menschen auf. Dieser Trompeter blies einen österreichischen Militärmarsch und Manöversignale, und das Wesentliche der Erfindung war die Nachahmung der natürlichen embouchure des Menschen an der Trompete, die auch die praktischen Musiker in Erstaunen setzte.

---

6) Schindler: Biographie Beethovens, 3. A. (1860), Seite 196.

7) Thayer-Deiters-Riemann: Beethovens Leben, III² (1911), Seite 346ff, sowie Frimmel: Beethoven-Handbuch I, unter Mälzel und Metronom. Zu den Symphonieskizzen überhaupt s. Nottebohm: Zweite Beethoveniana (1887) Seite 111ff.

8) Ohne den Gedanken weiter zu verfolgen, hat schon Bücken in seiner Beethovenbiographie (Potsdam 1934, S. 88), angeregt durch die Beziehung des Allegretto zum Kanon, von „bezaubertem Spielwerk" gesprochen.

Höheren künstlerischen Wert gewann freilich sein Panharmonikon, eine Art Orchestrion [9]), das die damals gebräuchlichsten Militärinstrumente nebst Trommel, Triangel, Becken und Pauken spielen ließ. Das Repertoire bestand aus Cherubinis Lodoiska-Ouverture, Haydns Militärsymphonie, der Ouverture und einem Chor aus Händels „Alexanderfest", Méhuls Ouverture zu „Henri IV" und einem Walzer von Mälzel selbst. Für ein zweites Instrument lieferte Cherubini ein Echostück, Pleyel und Moscheles schrieben Märsche; später kamen noch beliebte Stücke von Rossini, Weber und Lanner hinzu. Die Zeitungen jener Tage nahmen an diesen Leistungen regen Anteil, so daß der zweite dieser Apparate in Boston einen Käufer für $ 400.000 fand.

Nur schwer vermag sich die Gegenwart, durch die Fortschritte der Elektroakustik an tonempfindliche Apparate höchster Präzision gewöhnt, die Freude und das Staunen jener Generation über solche nach unserer Meinung unvollkommenen Werke vorzustellen. Der Sinn für merkwürdige oder rätselhaft hervorgebrachte Klänge überhaupt war indessen ein Erbe des 18. Jahrhunderts. Immer wieder begegnen wir Nachrichten über neu erfundene Instrumente, und es gibt kaum ein Instrument von der Aeolsharfe über die Glasharmonika zur Maultrommel, dessen Klänge das Ohr der anbrechenden Romantik nicht in eigentümliches Entzücken versetzt hätte [10]). In der 1802 der Öffentlichkeit von Chladni mitgeteilten Erscheinung der akustischen „Klangfiguren" glaubte man die tönende Magie der Welt geradezu mit Fingern greifen zu können.

Keiner hat damals tiefere Blicke in die tönende Geisterwelt getan als E. T. A. Hoffmann. Nicht nur seine frühen Novellen, sondern auch ganze Teile aus den späteren großen Erzählungen beruhen in ihrem Kern auf Klangerlebnissen. Die Arie eines Sängers, ein altitalienisches Kirchenstück, eine Beethovensche Symphonie, der Klang der Glasharmonika oder selbst nur der einfache Reiz einer melodischen Sprechstimme wirkten so stark auf ihn, daß die Phantasie zu seltsamen Bildern und Visionen gerufen wurde. Es ist die umgekehrte Erscheinung wie bei Beethoven, der von den Gestalten der Dichter angezogen und zur Komposition gedrängt wird. Hoffmann geht vom Klangerlebnis aus, verdichtet dies zu Vorstellungen und endet mit einer Novelle, einem Roman; Beethoven geht vom Poesieerlebnis aus, musikalisiert es und endet mit einer Sonate oder einer Symphonie.

Die Tatsache, daß Beethoven sich im Jahre 1813 willig und gewiß nicht ohne Anteilnahme in eine Zusammenarbeit mit Mälzel einließ, bestärkt in der Annahme, daß er schon früher das mechanische Orchesterinstrument des Freundes keineswegs als eine bloße Spielerei betrachtet hatte. Irgendwelche Kombinationen wegen der Komposition eines Stückes für den Apparat mögen ihn schon länger beschäftigt haben, denn die Achte Symphonie zeigt keine geringe Zahl von Beziehungen zum Panharmonikum. Es wird sich zeigen, daß diese Beziehungen durchaus humoristischer Natur sind und sich

---

[9]) Jetzt im Württ. Landesgewerbemuseum. Josten: Die Sammlung der Musikinstrumente des W. L., Stuttgart 1929, Seite 97ff.

[10]) Von den Klängen, die der Maultrommelvirtuose Franz Koch gegen 1800 seinem Instrument entlockte, sagt Jean Paul im „Hesperus", daß sie „seligen Geistern anzugehören scheinen, die sie aus den Wolken herabtragen, des Sterblichen leidendes Herz zu erquicken".

dem Bilde des Meisters mit seiner Vorliebe für die scherzhafte Ausdeutung scheinbar belangloser Begebnisse aufs Beste einfügen. Ein Blick auf die Partitur genügt, um gewisse durchaus außergewöhnliche Klangeffekte auffallen zu lassen. Bedurfte es, um sachgemäß für das Panharmonikum zu schreiben, einer besonders dafür eingestellten Tonphantasie, so läßt sich ebensogut denken, daß eine umgekehrte Befruchtung möglich war. Das Instrument konnte unter Umständen zum „Lehrer" werden. Am deutlichsten ist dies wohl im Allegretto der Symphonie zu bemerken. Aber auch die anderen Sätze enthalten Stellen, die unmittelbar dem Charakter des mechanischen Spielwerkes abgelauscht scheinen. Natürlich übersieht Beethoven auch nicht die Schwächen derartiger Automaten. Hierzu gehörte das mehrmalige Aufziehen, das Ticken des Uhrwerkes (bei Flötenuhren), ein gewisses Knarren, auch wohl gelegentliche Störungen wie das Abrasseln des Werkes über „tote" Strecken, rhythmisch ungenaues Zusammengehen der Stimmen bei Mängeln der Walzenstift-Anordnungen, sinkende Tonhöhe bei schlecht funktionierenden Blasebälgen. Trotz aller Handwerkserfahrung werden dergleichen Versager immer wieder vorgekommen sein, und Beethoven besaß Humor genug, diese Schwächen zu ironisieren, nachdem er einmal das Instrument ernstlich aufs Korn genommen hatte. Das geistreiche Parodieren der Vorzüge und der Mängel automatischer Spielwerke macht einen wesentlichen Reiz dieser Symphonie aus und gibt ihr eine Sonderstellung.

Beethoven mag nicht wenig überrascht gewesen sein, als er gerade im Jahre der Uraufführung seiner Symphonie (1814) in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung die Automatennovelle E. T. A. Hoffmanns las, und dort die folgenden Worte des musikalischen Ludwig über Musikautomaten zu finden: *„Das Streben der Mechaniker, immer mehr und mehr die menschlichen Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne nachzuahmen oder durch mechanische Mittel zu ersetzen, ist mir der erklärte Krieg gegen das geistige Prinzip, dessen Macht nur noch glänzender siegt, je mehr scheinbare Kräfte ihm entgegengesetzt werden; eben darum ist mir gerade die nach mechanischen Begriffen vollkommenste Maschine dieser Art eben die verächtlichste, und eine einfache Drehorgel, die im Mechanischen nur das Mechanische bezweckt, immer noch lieber als der Vaucansonsche Flötenbläser und die Harmonikaspielerin".*

Dies wird zu allerletzt und bei aller Bewunderung der Kunst Mälzels auch Beethovens Ansicht gewesen sein. Seine F-dur-Symphonie ist doch im Grunde nichts anderes als eine humoristische Verteidigung des „geistigen Prinzips" gegen die Anmaßungen der plötzlich gleichsam wild gewordenen mechanischen Spielwerke, ein ebenso feiner wie gelungener Beweis, daß kein Orchestrion oder Panharmonikon der Welt es ernstlich mit einem wirklichen Orchester aufnehmen oder einem wirklichen Komponisten genügen kann.

Die Deutung der einzelnen Sätze

Mit diesen Voraussetzungen ist der Boden vorbereitet, an die Symphonie selbst heranzugehen. Ihr Inhalt, wie er unserer Deutung zugänglich geworden ist, sei mit einigen kennzeichnenden Worten vorausgenommen:

I. Satz: Allegro vivace e con brio

Musikalische Nachdichtung der Ballade „Der Zauberlehrling" von Goethe, mit Anspielung auf den „Hexenmeister" Mälzel als Verfertiger automatisch arbeitender Spielwerke.

II. Satz: Allegretto scherzando

Idealisierung eines mechanischen Spieluhrwerkes, seine Lieblichkeiten und seine Schattenseiten.

III. Satz: Tempo die Menuetto

Idealisierung eines mechanischen Spielwerkes mit automatisch tanzenden Paaren. Im Trio: Idealisierung einzelner Seiten.

IV. Satz: Allegro vivace

Die aus dem Worte „Panharmonikon" gelöste Silbe PAN deutet Beethoven scherzhaft auf den Namen des griechischen Hirtengottes und schildert ein neckisches Spiel: „Pan und die Nymphen".

Allegro vivace e con brio

Das aus der Quinte hervorkommende Hauptthema gliedert sich in zwei Viertakter; der erste (a) kraftvoll und vom ganzen Orchester gespielt, der zweite (b) lieblich (p dolce) in den Holzbläsern:

Der zweite Gedanke wird sofort vom Tutti im Forte wiederholt (c). Der erste gilt dem Begriff „Meister" (Hat der alte Hexenmeister sich doch einmal wegbegeben), der zweite dem Wunsche des Lehrlings (Und nun sollen seine Geister auch nach meinem Willen leben), die Wiederholung der übermütigen Behauptung (und mit Geistesstärke tu' ich Wunder auch). Mit anderen Worten: Die elf Takte der Exposition stellen den Inhalt der ersten Goetheschen Halbstrophe hin. Sicher und heiter wie sein Meister tritt der Zauberlehrling hervor (a), in Wirklichkeit eben doch noch ein zarter, wenn auch liebenswürdiger Junge (b), den es reizt, sich einmal als Meister zu produzieren.

In breiten melodischen Bögen, volltönend und unter wachsender rhythmischer Energie wird die Verzauberung des Besens vorgenommen. Man sieht förmlich, wie aus der stehenden Masse allmählich eine bewegliche Gestalt wird: Das anfangs schwerfällige Motiv (a)

verwandelt sich durch Verkürzung des B zunächst zur Form (b), dann unter weiterer Verkürzung (letztes D) zur Form (c) und schließlich zur denkbar schlankesten und kürzesten, nämlich zu den bloßen Achteln der Form (d). Gleichgültig, ob wir dem so übrigbleibenden Motivchen das Symbol der Zweizahl oder (wenn das sf auf der hohen Note B ernst genommen wird) des „oben-unten" zulegen, es wird mit ihm den beiden Versen entsprochen: „Auf zwei Beinen stehe! Oben sei ein Kopf!" Gleichzeitig ist damit (in der Folge durch stakkierte Viertel gekennzeichnet) ein Symbol für die ungelenke Trippel- oder Hüpfbewegung des laufenden Besens gewonnen. Was nämlich jetzt noch Sextenfall ist, wird später, wenn das unheimliche Gerät im Eifer gekommen, zu hastenden Oktavfällen:

Eine Generalpause (33) läßt dem Besen Zeit, sich für die folgende Dienstleistung gleichsam vorzubereiten. Gehorsam stellt er sich in 34 an, freilich mit eigenem Willen: Er verschiebt sein Motiv um einen Halbtonschritt (a-cis) nach unten! In 36 zeigt das Fagott sein Laufen an: „Seht, er läuft zum Ufer nieder! Wahrlich, ist schon an dem Flusse!"

Der Humor der Stelle ist unverkennbar. Während das Fagott die tapsenden Stakkatoviertel weiterführt, erklingt das zweite Thema des Satzes (38).

Es gibt mit den sorgfältig phrasierten, jedesmal etwas höher gelangenden Achtelmotiven die Stimmung des Jünglings wieder, die ihn beim Ergebnis seiner Zauberei überkommt. Daß es in der Tonart der kleinen Unterterz, statt in der Dominant-Tonart steht, soll wohl anzeigen, daß der junge Zauberer bereits unbewußt in die Gewalt des geisternden Besens geraten ist; denn mit seinen a-cis-Sprüngen hatte dieser das D-dur dominantisch vorbereitet. Aber schon nach fünf Takten merkt der junge Mann den Fehltritt: Über dem Ritardandotakt 43 liegt der Schatten der Sorge. Schnell wird sie überwunden (a tempo) und nunmehr das Thema vorschriftsmäßig in C-dur wiederholt. Die schöne Achtelkantilene liegt jetzt in den Holzbläsern, das Tapsen imitiert — durch Pizzikato angedeutet — das Streichorchester. Doch auch jetzt ist der Bedenktakt (51) vorhanden. Warum? Der Besen ist bereits zum zweitenmal gelaufen. Den Knaben überkommt Angst: Wie soll das werden? Wie heißt das Wort, das den unermüdlich Wasser tragenden Geist wieder an seinen Ort bannt? Diese Angst läßt Beethoven in 52ff aufsteigen. Zu tremoliertem c-es der zweiten Violine jagt überraschend ein verminderter Septimenakkord in spitzen Achteln zur Höhe, und zwar a Tempo und geradezu beängstigend leise, im Ganzen zweimal.

Beide Male wird die Linie an der Spitze nach Pause mit einer fallenden Terz jäh nach unten gebrochen. Die Erregung wächst (60ff): „Stehe! stehe! Denn wir haben deiner Gaben vollgemessen!" Atemlos treiben die Auftaktmotive von 60 an in chromatischen Rückungen und mit heftigem Crescendo einander nach oben. Die Wasserflut scheint sich zu türmen. In 66 ist Fortissimo erreicht. Nunmehr (70—72) ein seltsamer, bisher unerklärlicher Taktkonflikt: Das zweigliedrige Motiv

wird in den Dreivierteltakt gezwungen. In dieser widerspruchsvollen Gestalt wirkt es, noch dazu einmütig vom ganzen Orchester gebracht, wie ein unwilliges Stampfen oder Bremsen, als ob sich der Lehrling bei „Stehe! stehe!" dem unentwegt Laufenden entgegenstemme. Auch begütigender Zuspruch (73—79): sanfte Bläserkantilene mit Streicherbegleitung, deren Unruhe sich an den Suspirien auf den Taktanfängen zu erkennen gibt, fruchtet nichts. Der Unmut steigert sich (92) bis zum Übermaß, das Tutti hat aufs neue volle Stärke erreicht. Was nützt es? Die Schlußtakte des Teils

zeigen den in vollem Eifer daherwackelnden Besen doch wieder, und zwar in groteskerem Maßstab als je zuvor. Die Durchführung knüpft an die humoristische Wackelbewegung des Besens an.

Sie auszuführen wird zweimal (105, 117) die Bratsche, zweimal (121, 129) das Violoncell eingesetzt. Der Knabe steht ratlos. Das klägliche Stückchen Meisterthema, das die Holzbläser fast weinerlich (p dolce) viermal nacheinander hineinblasen (109—112), zeigen, wie jämmerlich klein man sich in der eingebildeten Meisterschaft vorkommt. Aber es empört in zugleich: zornige Aufwallung des gesamten Orchesters in 113, wie zu den Worten: „Nein, nicht länger kann ich's lassen; will ihn fassen. Das ist Tücke!" Dreimal geschieht dies. Der Geist arbeitet (141—144) unbeirrt wie zuvor.

Der neue Abschnitt reicht von 145 bis 198. Das Geschehen vollzieht sich ohne Abschwächung auf der dynamischen Höhe des Fortissimo: es ist Ernst geworden um den Leichtfertigen! Beethoven ballt die Kräfte zu drei mächtigen Kleindurchführungen des Meisterthemas zusammen (145, 153, 161). Wieder aber sind nur dessen erste beiden Takte benutzt, jene also, die — symbolisch gedeutet — durch falsche Aneignung den Lehrling zum Fehltritt verleiteten. Sie stehen jetzt bemerkenswerterweise in Moll und haben fremde, verzerrte Gestalt (145ff, Bässe).

Ein viertaktiger Anhang (149—152) scheint das Anfangsmotiv geradezu verhöhnen zu wollen. Die erste Violine jagt in Sechzehnteln dahin, die Bläser unterstreichen die Baß-Sforzati auf verquerer Taktzeit. Bei der Wiederholung (153—160, g-moll) wandert das Motiv von Takt zu Takt. Ebenso beim dritten Mal (161, f-moll, Austausch zwischen Diskant und Baß). Die Spannung wächst bedrohlich. Dennoch hat die Tonflut — wie im Gedicht — trotz Teilnahme sämtlicher Instrumente (einschließlich der Pauke) ihre letzte Stärke noch nicht erreicht. Das Drängen und Treiben geht weiter. Bei 169 beginnt — unter unvermindertem Tonsturm — das Motiv sich hartnäckig zwi-

schen Baß und erster Violine zu verhaken; gleichzeitig steigt die führende Violine in hohe Lage. Es ist, als raffe sich der kleine Meister noch einmal wütend auf, um den vertrackten Besen zu spalten und damit zu vernichten (Strophe 6). In 181—184 scheint unter mächtigen Stößen der Bläser die „glatte Schärfe" krachend das alte Holz zu treffen, denn in 185 sind plötzlich zwei Wackelfiguren vorhanden: in Violinen und Violen (tremoliert) und im Baß (in der alten Form). Entsetzen treibt den Jüngling zum Äußersten: aus Leibeskräften ruft er nach dem rettenden Meister: „Herr und Meister! hör' mich rufen!" Mit diesen Takten (191ff)

hat die Durchführung ihr Ende und zugleich ihren Höhepunkt erreicht. Erwähnenswert ist das bei Beethoven sehr selten erscheinende dreifache Forte. Man hat gelegentlich angemerkt, daß infolge der überaus starken Instrumentation der Stelle, das im Baß auftretende Meisterthema nicht genügend hervortreten kann, und glaubte dies Beethovens schwindendem Gehör zuschreiben zu sollen. Es ist sehr die Frage, ob der Komponist damit nicht die Absicht verbunden hat, den Schreckensruf des Zauberlehrlings im Getriebe des Geschehens untergehen zu lassen. Wie der Geängstigte sich und das Haus schon ersaufen sieht in dem „entsetzlichen Gewässer", so ertrinkt das Meisterthema in dem gewaltigen Tonschwall des darüber hinausflutenden Orchesters. Wäre es wirklich an dieser Stelle nicht symbolisch, sondern im Sinne irgendwelcher wichtigen Satzkonstruktion gemeint, dann würde Beethoven nicht gezögert haben, es über alles triumphieren zu lassen, wie es in 324 geschieht, wo der „Meister" in persona auftritt. Auch daß sogleich danach (198) dasselbe Thema (p dolce) die Reprise einleitet, beweist, daß die Fortestelle nicht als ein Anfang, sondern als ein Ende zu betrachten ist [11]).

Nunmehr wiederholt Beethoven den ganzen ersten Teil des Satzes und kommt damit bis Takt 302. Die zarte Einführung des Hauptthemas in 198 gebot das Gesetz des Gegensatzes, während das unwirsche Auffahren der Streicher in 202 eine Reaktion auf das heftige Geschehen zuvor andeutet. Das Folgende ist mit großer Liebe gestaltet und mehrfach gegen das Frühere verändert. Die melodische Linie in 210ff hat einen milderen Zug und geringere Länge bekommen, ebenso die folgende Episode mit dem charaktervollen d-f-as-h-Akkord in 220ff. Neu ist ferner die modulatorische Überleitung zum Seitenthema, das jetzt, bevor es die Grundtonart F-dur erreicht, in B-dur

---

[11]) Aus technisch-formalen Gründen allein ist dieses musikalische Ereignis nie und nimmer zu erklären. Auch wenn Beethoven die ganze Stelle mit völlig anderen thematischen oder motivischen Wendungen bestritten hätte, würde eine nur aufs Formale gerichtete Analyse diese als ebenso „meisterlich", „logisch", „formal bedingt", „beziehungsvoll", „organisch notwendig" o. ähnl. nachzuweisen versuchen wie die vorhandenen. Kein Verfahren dieser Art vermag zu der Ursache vorzustoßen, warum das Hauptthema des Satzes gerade hier, am Ende der Durchführung, und noch dazu in so ungewöhnlicher Form auftritt. Sein Erscheinen ist eben nicht formal, sondern poetisch bedingt. Vgl. O. Kaul, die organische Einheit in Beethovens 8. Sylphonie, Beethovenjahrbuch V (1933), S. 178ff.

steht. Am Ende angekommen (302), knüpft Beethoven den Faden unmittelbar dort wieder an, wo er den Zauberlehrling in höchster Not verlassen hatte: bei dem Rufe nach dem Meister. Die beiden Besen laufen noch immer: im Fagott auf f, in der Viola auf des. Erleichtert sieht der Zauberlehrling den Meister kommen: die Klarinette trägt das unberechtigt angeeignete Meisterthema knabenhaft schüchtern vor, in keiner geringeren Tonart als Des-dur, in dem man sonst nur von Liebe und Güte singen hört. Aber die Verwirrung läßt sich nicht verbergen. Die folgenden Takte zeigen das ängstlich vorgebrachte Geständnis: „Herr, die Not ist groß! Die ich rief, die Geister werd' ich nun nicht los". Als wenn die Worte stotternd hervorkämen, immer wieder von unten kanonisch anlaufend, im Pianissimo, erst allmählich crescendierend, so werden die aufsteigenden Achtel des Meisterthemas sechsmal in den Streichern gebracht. Wohlgemerkt: nur seine fünf letzten Noten, denn alles übrige ist in der schweren Not des Augenblicks vergessen!

Endlich tritt (in 324) der alte Zauberer und Hexenmeister selbst auf den Plan, zornig freilich und, wie die Takte 330—333 zu sagen scheinen, mit drohendem Finger. Daß er der richtige ist, kündet der Glanz des Meisterthemas: so strahlend und in der Kraft des Fortissimos war es bisher nicht gehört worden. Zunächst scheint der Alte ratlos vor der Bescherung zu stehen: langer Halt auf dem bremsenden Dominantseptimenakkord (333). Acht Takte lang (334—341) versucht sich der Lehrling rein zu waschen; doch vermag er nichts als achtmal das von 73 her bekannte Achtelmotiv zu stammeln. Unwirsch nimmt es ihm der Meister in 342 aus dem Mund, um als Herr der Geister nunmehr seine volle Kraft einzusetzen. Es kommt zum zweiten Male (in 350) zu einem dreifachen Forte, noch dazu auf einem tiefalterierten Septimenakkord. Mit mächtiger Rede und nicht mißzuverstehenden Befehlsgesten wird der widerspenstige Besen in die Ecke gewiesen:

Mit köstlichem Humor läßt Beethoven den plötzlich devot gewordenen Besen (p und pizz.) nach und nach ruhiger werden und sich schließlich lautlos in die Ecke stellen:

Da es jedoch nach der Spaltung eigentlich zwei waren, geht Beethoven nur folgerichtig vor, wenn er auch das Orchester zunächst noch (fast demonstra-

tiv) „gespaltet" spielen läßt, nämlich in Streicher und Bläser. Die Rückverwandlung in die Einheit des Klangs vollzieht sich unter Diminuendo ruckweise und der Gebärde des Meisters folgend über drei Noten zu zweien, endlich zu einer (371/2).

Allegretto scherzando

Den Schlüssel hierzu gibt, wie schon gesagt, der Mälzel-Kanon mit seinem „Ta-ta-ta". Aus den Vorzügen und Mängeln eines mechanischen Spielwerks sind liebenswürdige musikalische Scherze hergeleitet, deren Verstehen, sobald einmal die Aufmerksamkeit darauf gelenkt ist, keine Schwierigkeiten macht.

Beherrscht wird das knappe, aus 81 Takten bestehende Stück von den unveränderlich gleichmäßig im pp dahinstakkierten Bläserakkorden. Mit ihnen setzt sich der Eindruck des tickenden Mechanismus fest. Die Sechzehntelbewegung hält bis zum Schluß an, unterbrochen nur auf Augenblicke, die Beethoven schalkhaft als Störungen des Triebwerks erscheinen läßt. Über diesem zitternden Harmoniegrund erhebt sich und schwebt wie ein Schmetterling über Blumen die zärtlich tändelnde Violinmelodie, begleitet von tonlosen Pizzikati der Mittelstimmen, beantwortet von den freundlich zustimmenden Bässen. Es ist, als ob sich zwei Welten gegenüberstünden: eine unbeseelte und eine beseelte. Die beseelte der Streicher führt. Nirgends greift ihre Scherzandofigur in die der Bläser über. Doch sind beide aneinander gebunden und unterliegen — vom Mechanismus der Apparatur aus gesehen — den gleichen technischen Gesetzen der Hervorbringung. Diese aber ist den Tücken eines Uhrwerks ausgeliefert. Stift, Walze, Gewichte arbeiten selten ohne Störungen. Eine erste dieser Art passiert in Takt 9, wo unvermittelt, ohne jeden Grund der Apparat ein Fortissimo hinausschreit, — nur ein halbes Taktglied lang, aber doch im hohem Maße auffallend. Eine zweite und dritte Störung des Gleichflusses in Takt 14 und 16 mit den „unlogischen", weil unnatürlichen Sforzati ihrer Auftakt-Zweiunddreißigstel. Und wie wenn die Maschine dadurch ein wenig aus dem Gleichgewicht gebracht worden, dauert es anderthalb Takte, bis (18) der frühere Ticktak-Rhythmus wiederhergestellt ist. In 20 erheben die Streicher eine über die Maßen vergnügliche Melodiephrase:

Kaum, daß das Zeilchen zu Ende, tritt eine vierte Störung ein, diesmal höchst brutal: die Feder hat versagt, so daß das Uhrwerk mit Getöse eine Strecke abschnarrt!

Der Baß findet zwar die Fortsetzung, aber die Bewegung stockt: es ist etwas nicht in Ordnung. In der Tat: schon im nächsten Takte (25) das gleiche unliebsame Geschehen! Abermals greift der Baß ein, aber umsonst. Der Apparat — von Beethoven voller Übermut personifiziert — ist nun einmal aus der Fassung gebracht. Die einzelnen Register stimmen rhythmisch nicht mehr zu einander. Jedes will zwar dem andern helfen, stiftet jedoch ratlos herumprobierend nur Verwirrung. Dazu ein unbehagliches Kleinlautwerden (dim. bis pp). Jetzt sind es die Bläser, die sich aufraffen, um die Situation zu retten. Ihr reizend begütigendes

scheint dort anknüpfen zu wollen, wo das Uhrwerk seinen Gang schnöde unterbrochen hatte. Erfreut nehmen die Streicher den glücklichen Einfall auf, so, daß die Ordnung wiederhergestellt ist. Indessen die einmal entstandene Unsicherheit läßt sich nicht auf Kommando bannen. Bläser wie Streicher, jene mit ihren gebundenen Sechzehntelpaaren, diese mit ihrem Scherzmotiv; keiner findet den Mut, das fatale Geschehen durch entschlossene Aufnahme der Hauptstrophe zu überwinden. Die Streicher verzichten in 36 gänzlich aufs Weiterspiel, die Bläser mühen sich (37—39) drei Takte lang damit ab, erst crescendierend, dann diminuierend in den Vortrag ihres fünftönigen Leitermotivs

metrische Ordnung zu bringen. Erst bei der fünften Wiederholung (39) finden sie den richtigen dominantischen Taktanschluß und damit den Eintritt in die Wiederholung. Diese Wiederholung der Strophe vollzieht sich mit einigen ausdruckssteigernden Varianten, die indessen dem Gesamtsinn keine neue Wendung geben. Erst beim Beginn der Coda (73) wartet Beethoven mit neuen Einfällen auf. Genau wie soeben in 37—39 sind auch jetzt in 70—72 die Bläser in der peinlichen Lage, mit ihrem Verlegenheitsmotiv

den richtigen Taktanschluß zu suchen. Sie probieren es dreimal, viermal und — im pp — ein fünftes Mal und würden, ganz wie früher, einen glücklichen Ausweg gefunden haben, wenn sich nicht herausstellte, daß man tonartlich in eine Sackgasse geraten ist. Mit dem beharrlich wiederholten As nämlich scheinen sie statt nach B-Dur in die falsche Tonart Es-dur hineinsteuern zu wollen, während die Streicher in 72—73 an ihrem B-dur festhalten. Jene merken es und setzen in 73 ganz aus. Verwundert fragen die Bässe, in 73—74 aufsteigend, ob es mit diesem As wirklich ernst ist. Man antwortet drüben unsicher und zimperlich (74—76); irgendeine verlorene, aus der Fassung geratene erste Violine wirft kleinlaut die mit dem bösen As versehene Scherzfigur dazwischen. Das führt zu einem blitzschnellen Aufbrausen beider

Teile, indem die Streicher zornig (im ff) diese verkehrte Meinung ihrer Führerin nachäffen (77—78). Dies hilft! Da aber das Uhrwerk gleich abgelaufen sein wird, so ist zu Auseinandersetzungen keine Zeit; man einigt sich kurz entschlossen auf Absolvierung der vorschriftsmäßigen B-dur-Kadenz. Sie wird „übers Knie gebrochen" (ex abrupto) und mit lächerlichem Nachdruck gegeben, als seien beide Teile froh, schließlich doch noch gemeinsam endigen zu können. Zuletzt läßt das Werk wieder das unvermeidliche Geräusch des Abschnurrens hören. Diese merkwürdigen Schlußtakte, die zeitweilig Beethovens überhaupt nicht für würdig befunden wurden und den Auslegern von je Kopfzerbrechen machten, enthüllen sich jetzt als ein witziger Einfall ohnegleichen. Man wird an die geistvolle Geistlosigkeit von Mozarts „Musikalischem Spaß" (Dorfmusikanten-Sextett) erinnert.

Programmlos und mit ernster Miene entgegengenommen, muß dieses Allegretto Kopfschütteln erregen. Die Lehre vom Ideal-Schönen in der Musik konnte und kann an ihm kein Beispiel finden. Zur Erklärung blieb nur die unberechenbare Laune des Meisters, seine schönsten Einfälle dann und wann durch „bärbeißigen" Humor zu durchbrechen. Humor ist in der Tat hier vorhanden, aber nicht als Weltanschauung, sonden als geistreiche Persiflierung einer stauneswerten und doch so höchst unvollkommenen Maschine.

Tempo di Menuetto

Das Menuett, laut Überschrift nicht als wirklicher Tanz dieser Art, sondern ihm nur angenähert zu verstehen, setzt den Spaß des Allegretto fort. Kaum acht Takte ohne etwas Absonderliches. Die Zeit Beethovens hat sich von solchen Besonderheiten leicht aus der Fassung bringen lassen und hinter ihnen tiefere Beziehungen gewittert. Es gilt jetzt diese aufzudecken.

Ehemals sehr beliebt war die Verbindung eines Spielwerkes mit tanzenden Figuren, die sich nach Takt und Charakter einer aus dem Innern kommenden Musik bewegten. Im Menuett haben wir gleichsam eine Apotheose der Automatenspielerei. Nur ist das Ganze wie im Allegretto in den Bereich musikalischen Humors gehoben und durch Personifizierung des leblosen Mechanismus ironisiert. Das Amüsante dieses Satzes liegt in der Schilderung eines ungleichen Tänzerpaares, eines schwerfälligen Mannes und einer anmutigen Frau. Von einer Verherrlichung der „guten, alten Zeit" ist nichts zu spüren und so, wie Beethoven hier tanzen läßt, hat das Rokoko niemals zu tanzen gewagt.

Etwas wuchtig, mit nachdrücklichen Akzenten und einem energischen Trompetenstoß hebt der Tanz an.

Es liegt bereits in diesem Anfang Übertreibung, so als wollte der Mann zu einem übermütigen Bauerntanz ansetzen. Aber in dem Augenblick, da die

Dame die Füße hebt, geht die Bewegung ins anmutig Beschwingte über. Nach dem Doppelstrich geschieht allerlei, denn das Menuett ist eben kein gewöhnliches, sondern ein persiflierendes. Auffallend bereits, daß der beginnende Melodiezug des neuen Teils

sofort abermals von drei heftigen „Stampfern" des männlichen Partners durchrissen und erst nach drei Takten wiederaufgenommen wird:

Ebenso seltsam das Folgende. Der Hörer, der vermeint, daß die schöne, schwungvolle Melodie sich nunmehr voll entfalten werde, findet sich getäuscht. Obwohl Flöte und Oboe den Anfangstakt mit fp abfangen:

reißt der Faden wiederum ab. Es beginnt ein ungewisses, schaukelndes Hin und Her des auf vier Achtelnoten verkürzten Motivs zwischen Bläsern und erster Violine, wie wenn keiner wüßte, wer eigentlich an der Reihe ist. Das steigert sich nach drei Takten zu einem lächerlichen Herumtasten mit den Auftaktsnoten d f: Die Verwirrung (dazu alles im pp) ist groß. Endlich findet das biedere Fagott (14—15) den Mut zum Einsetzen und beseitigt die Verlegenheit. Das Orchester, glücklich über diese Rettung, schlägt ein und sucht alles zu gutem Ende zu bringen. Aber es passiert ihm das Unglück, die richtige, nach F-dur führende Kadenz zu verpassen und nicht nur zu hoch hinauf, sondern zugleich nach B-dur zu kommen. Es sind die Takte 21ff dieses Teils:

Da die Holzbläser so vorlaut sind, die weibliche Endung des Tuttis nochmals im Piano zu bringen, nunmehr aber mit der irreführenden Vorhaltnote cis (in Takt 24, 25), so müssen sie sich von den Streichern eine Zurechtweisung im Fortissimo nach F-dur gefallen lassen. Das wird schließlich den Trompeten und Hörnern zu bunt: Mit einem doppelten gewaltigen Signalruf gedenken sie dem Unfug ein Ende zu machen. Indessen: jetzt haben die Pauken nicht richtig gezählt, sie schlagen im achtletzten Takt mit ihrem F-c um ein Viertel zu früh ein. Das verwirrt die Holzbläser vollends, so daß sie sich mit den zum Abschluß drängenden Streichern nicht mehr über Dominante und Tonika verständigen können. Erst nachdem diese den vorgehaltenen Dominantseptimenakkord scharf angerissen und breit hingelegt, finden auch sie den Schluß. Das gegenseitige Nicht-zurecht-kommen-können des ungleichen Paares hat Beethoven in einen liebenswürdigen Musikantenscherz umgewandelt.

Im Trio — als solches nicht besonders bezeichnet — scheint ein zweites, gewandteres Tänzerpaar aufzutreten. Hier ist das Wesen eines mechanischen Spielapparats stärker unterstrichen. Billige Begleiteffekte wie diese stereotyp durchgeführten Triolen im Violoncell waren damals in der konzertanten Musik zweiten Ranges zu Hause; sie eigneten sich aber — ihres nichtssagenden Charakters wegen technisch sehr wirksam — gerade für Spielwerke [12]). Die schlichte, schwärmerische Hornmelodie:

findet Grove (S. 269) ihrem Anfang nach in einem schon 1792 entstandenen Flötenduo vorgebildet. Sie durchklingt das Ganze, von der Klarinette mädchenhaft umspielt, wie das Liebesgeständnis eines einfachen Herzens.

Im zweiten Teil begegnen wir dem künstlichen Nachahmen der durch Nachlassen des Winddrucks niedriger werdenden Tonhöhe:

Der Anfang steht in C-dur; in Takt 3 sinkt das e nach es, in Takt 5 das a nach as und das d nach des, so daß wir über Des und den Quartsextvorhalt auf Es hinweg im 7. Takt geraden Weges in As-dur — also eine Terz unter C — zu landen fürchten. Da schlägt der Baß in Takt 8 unversehens mit den Noten E und C herein und drückt die Modulation dominantisch mit einem Forte nach dem ursprünglich ersehnten Ziele: F-dur. Der Eindruck ist der

[12]) Anfangs war sogar, wie eine Skizze bei Nottebohm II, S. 115 ausweist, ein Akkompagnement in Sechzehnteln vorgesehen. Das ist für Beethovens ursprüngliche Spielwerk-Einstellung bezeichnend. Auf mechanischem Wege wäre eine solche Sechzehntelbewegung bequem möglich gewesen. Von mehreren Violoncellen dagegen ausgeführt, hätte es wohl jedesmal Katastrophen gegeben; zählten doch selbst die Triolen Jahrzehnte hindurch zu den von Spielern wie Dirigenten besonders gefürchteten Stellen.

eines plötzlichen Wieder-gehoben-werdens. Erst jetzt auch, im 9. Takte, finden die zuvor nur stammelnden Bläser, voran die Hörner, ihre melodische Sammlung wieder [13]).

Mit ebensoviel Geist wie Liebe sind diese Überraschungen ausgedacht. Sie schmücken die Partitur mit funkelnden Lichtern. Der wissentlich auf sie eingestellte Hörer folgt ihnen mit Behagen und freut sich des Schabernacks, den der Komponist zu treiben gewagt hat. Trotzdem werden wir die Komposition nicht komisch nennen. Komisch genug zwar ist es, wenn ein Automatenpärchen sich vergeblich bemüht, nicht nur die natürlichen Tanzbewegungen eines lebenden Paars, sondern auch dessen Unarten nachzuahmen. Man könnte sich dazu eine entsprechend lächerlich-groteske Musik denken. Aber diese würde keinen Nachhall in uns wecken. Beethoven hebt die seine auf die Höhe des Humors, indem er ihr durch Zartheit und Innigkeit eine Lebensnähe gibt, die uns in erheiternder Weise beständig zwischen Schein und Wahrheit hin- und herschwingen läßt. Wüßte man nicht, daß E. T. A. Hoffmanns Sandmann-Novelle noch ohne Kenntnis unserer Symphonie geschrieben ist, es ließe sich als literarisches Seitenstück zum Menuett jene Szene herausheben, in der während des bei Spalanzani stattfindenden Ballfestes Nathanael mit der Automatenjungfrau Olimpia tanzt. Die blinde Einbildung des jungen Mannes ist so groß, daß er die Gestalt, obwohl er sie selbst mehrfach „aufziehen" muß, für ein lebendiges Wesen hält.

Allegro vivace

Mälzel nannte sein Instrument das „All-Harmonische", so wie es gleichzeitig ein „All-Melodisches" (Panmelodikon) gab. Nun scheint es, daß Beethoven als Liebhaber von Wortspielen [14]) im Ausdruck „Panharmonikon" auch den Namen des alten griechischen Bocksgottes Pan entdeckte, dem Freund und Beschützer der Herden, der Hirten und der Jäger. Als Erfinder der Hirtenflöte stand er ja in enger Beziehung zur Musik; und wie Beethoven schon im Kanon den Freund hypertrophisch als „großen Metronom" und „Banner der Zeit" angeredet hatte, so mochte er ihn mit gutem Recht eines Tages auch dem Erfinder der Hirtenflöte gleichsetzen, zumal das Panharmonikon fast nur aus Blasinstrumenten bestand. Nun war mit dem Flötenspiel des Pan nicht viel anzufangen, wohl aber mit seiner Bocksfüßigkeit, seiner Nekkerei und Verfolgung der Nymphen, seinem Mutwillen, friedliche Menschen namentlich in der Mittagsruhe zu erschrecken. Aus der Vorstellung „Pan, die Nymphen erschreckend, neckend und verfolgend" [15]) ging die Konzeption des Satzes hervor. Wie im ersten und in den beiden Mittelsätzen baute er nicht ins „Absolute" hinein, sondern er übernahm seine Gebilde aus der Sphäre des Menschlichen, nämlich der poetischen Vorstellungen.

---

[13]) Das Aussetzen des Horns in Takt 5 hat seinen Grund in dem ihm damals noch nicht zugänglichen Tone As; dafür tritt die Klarinette ein.

[14]) Man erinnere sich an die vielen Scherze mit den Namen seiner Freunde und Bekannten: Hoffmann, sei kein Hofmann!, Diabolus, Diabelli, Dorf des Leides (M. J. Leidesdorf), „kuhl nicht lau" = Kuhlau, usw. Eine durch Gleichklang hervorgerufene Gedankenverbindung scheint er auch zwischen Bacchus und Bach (Sebastian) geknüpft zu haben (s. „Beethoven und die Dichtung", Seite 170 Anm.).

[15]) Bei Beethoven selbst kommt das Wort Pan in Skizzen aus dem Jahre 1815 vor, vgl. Nottebohm, Beethoveniana II, 329f.

Das in heimlicher Lustigkeit dahinkichernde Hauptthema (a) mit seiner übermütigen Fortsetzung (b):

gilt dem fröhlichen Getriebe der Nymphenschar, die ahnungslos durchs Freie jauchzt. Da (in Takt 18) jenes berühmte, im Fortissimo herausgestoßene cis des Orchesters: Pan hat die Nahenden belauscht und scheucht sie, plötzlich auftauchend, auseinander. „Panischer Schrecken" in Beethovens Ausdeutung![16]). Ein Jagen beginnt. Neckend in den Streichern das Kichermotiv der Nymphen (29ff); in den Bässen (alsbald auch in den Bläsern) die Bockssprünge des lüsternen Hirtengotts. Der Leser bemerke, wie hier, dann namentlich in Takt 156ff, die springenden Oktaven programmgemäß mit derselben Symbolik auftreten wie im ersten Satze, wo sie das Dahinwackeln des Besens begleiteten. Zur Unterstreichung der Groteske ist jetzt im Finale sogar den Pauken Oktavstimmung vorgeschrieben[17]). In überschäumender Lustigkeit tobt die Schar dahin. Zum Kichermotiv gesellen sich keck herausgestoßene Dreiklangs-Stakkati der Bläser und Streichbässe; Gegenbewegung erhöht die Lebendigkeit. In 43—48 ein beispiellos übermütiges gegenseitiges Necken:

Und als ob im Augenblick, da Pan in äußerste Wut versetzt ist, eine der zum Greifen nächsten Gestalten unversehens einen „Haken" schlüge, um dem Zupacken zu entgehen, geht es mit einer unvorbereiteten Wendung und plötzlichem Piano in 49 nach As-dur, in dem sie ihn nun mit bezauberndem Schmeicheln ansingt:[18])

---

[16]) Dieses cis geistert seit Lenz tatsächlich als „Schreckensnote" durch die Literatur über die Symphonie. Aber niemand wußte mit ihm etwas anzufangen. Nur der sonst so maßlos ungerechte Ulibischeff spürte den Schalk hinter ihm, als er über die Stelle schrieb: „Man plaudert ruhig und heiter mit einigen Freunden. Auf einmal steht einer von ihnen auf, stößt einen Schrei aus, streckt die Zunge aus dem Munde, setzt sich wieder und nimmt die Unterhaltung gerade da wieder auf, wo er sie gelassen hatte" (a. a. O., S. 261).

[17]) Man vergleiche dazu J. S. Bachs humorvolle Schilderung des springenden Pan (Baß) in der Arie „Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz" der genannten Kantate. Eine zweite Brücke führt zu Beethovens letzter Komposition, dem Finale des Sommernachtstraum-Quartetts B-dur, op. 130. Die dort völlig analog in Häufung erscheinenden Oktav-Achtel deuten das Hüpfen und Springen der Elfen- und Rüpelgesellschaft an, als sie Oberons und Titanias Hochzeit zu feiern beginnt. Vgl. „Beethoven in neuer Deutung", 1934, S. 51. Mit der alten, elenden Begleitmanier des „Murky" hat diese Erscheinung nur insofern Verwandtschaft, als die beiden Fällen eine überspitzte Primitivität zum Ausdruck kommt.

[18]) Diese Modulation nach der kleinen Oberterz der Tonart hatte ihr Gegenstück (Unterterz!) in der des Seitengedankens des ersten Satzes. Es ist bezeichnend für den „situationschildernden" Inhalt beider Sätze, daß in beiden Fällen ein ausgesprochenes zweites Thema nicht erscheint, sondern nur ein kurzer kantabler Seitengedanke, der in den Durchführungen überhaupt nicht verwendet wird.

Gleichsam von entgegengesetzter Richtung (jetzt C-dur, Takt 61ff) tut dasselbe eine Gefährtin. Die andern beteiligen sich mit verführerischen Lockmotiven (a) und wie lachend hervorkommenden spitzen Vierteln (b):

zuerst pp, dann im hellen Forte. Das läuft, anwachsend, in ein schallendes Tutti im Fortissimo mit Kadenz und Generalpause aus (89). Mit all seiner grotesken Springkunst hat der Gott nichts erreicht! — Irgendwo haben die Nymphen sich versteckt. Hier lugt die eine, dort die andere belustigt hervor (92ff).

In 106—07 scheint Pan sie entdeckt zu haben und nimmt sich vor, sie zu umschleichen. Diesem Umschleichen und Verfolgen widmet Beethoven den nächsten, bis 161 reichenden Absatz und benutzt dazu die jauchzende zweite Hälfte der Themenexposition. Die Mittel sind geistreich genug. Zuerst kanonische Haltung der erstenViolinen und Bässe als Symbol des Auf-dem-Fuße-Folgens (111ff):

dann streng durchgeführte Gegenbewegung der Motivzüge als schalkhafte Andeutung der Irreführung des Gegners (121ff), als ob der eine nach rechts, der andere nach links liefe:

Dazu aufreizende Sforzato-Stöße der Blech- und Holzbläser. Wieder sieht Pan (Bässe) sich genarrt; denn so sehr er sich auch ereifert, in 149—152

schabt ihm die ganze Nymphengesellschaft „Rübchen". Um das Lächerliche auch im Klang zu unterstreichen, wünscht Beethoven für die vorkommenden e-Noten ausdrücklich die leere Saite:

Mit gellendem Lachen (Quartsextakkord von A-dur!) saust die lose Schar vorbei (152—156). Verdutzt tappt der Gefoppte ins Leere (157—162). Es ist dies die oft belächelte drollige Stelle, wo zuerst Streicher, dann Fagott und Pauke mutterseelenallein in Oktaven-Stakkati p umherspringen:

Nach diesen ersten Augenblicksbildern arkadischer Idyllik, umgeben von romantischem Zauber, beginnt die Reprise des Satzes. Ihre Scherze sind die gleichen, rücken aber durch allerlei neue Lichter des Klangs in schärfere Beleuchtung. In der Durchführung — bald nach der Generalpause in 267 einsetzend — erwarten uns neue Überraschungen. Eine solche steht sogleich in den Takten 280—283. Den Einfall, Pan beim Haschen der Nymphen zu zeigen, hat Beethoven überwältigend komisch verwirklicht:

Wie (in 280) Pan tolpatschig vorbeigreift und dabei das Kichermotiv der Nymphen mit der falschen Note e nachäfft, wie er nach der Fermate dasselbe noch einmal mit demselben negativen Erfolge versucht, jedesmal wütend hineinfahrend in die zarte Gesellschaft, das ließ sich kaum schlagender hinstellen. Der Vorgang nach den Fermaten (283) ist auf Gegenseitigkeit abgestimmt. Den Nymphentriolen steht eine in halben Noten gebundene Tonleiterphrase als Kontrapunkt gegenüber, anfangs absteigend, dann zugleich in Gegenbewegung :

Der bestimmende Eindruck geht von diesen „schleichenden" Tonleiterphrasen aus. Beide Gruppen bedienen sich ihrer. Gleich schelmischen Gesichtern blitzen die kichernden Nymphentriolen bald hier, bald dort aus den Streichern auf. Alles geschieht zunächst ganz leise, ton- und ausdruckslos. Die Stelle hat etwas vom Zauber verschwiegenen sommerlichen Waldspuks. Die Nymphenschar, auf hohe Streicher und Holzbläser verteilt, scheint sich in Gruppen zu spalten. Von 307 an gehen die vorher ligierten Tonleiterhalben in gestoßene über, Trompeten gesellen sich zu den Hörnern, und ein Crescendo beginnt. In 315 ist mit dem Einsatz des Tutti das Forte erreicht.

Was sich nunmehr begibt, läßt sich in das Bild fassen: die Nymphen haben Pan keck bei den Händen ergriffen und schleifen ihn übermütig durch die Felder. Bald hierhin, bald dorthin gezogen (andauernde Gegenbewegung und lauter Tonartenwechsel), muß er willenlos mit, erst in großen Schritten trabend (Halbe), dann hastend (Viertel, 337), bis er auf dem Höhepunkt (347) unter hellem Gejauchz der Mädchen in seine alten, grotesken Bockssprünge verfällt.

Aber gerade in diesem Augenblick (350) läßt man ihn los, so daß der abermals Betrogene erneut ins Weite taumelt. Und während er derart lächerlich dahinspringt (wie oben: Pauke und Fagott in Oktav-Stakkati), muß er das Necken der Entflohenen über sich ergehen lassen (356ff). Indessen folgt Pans Rache auf dem Fuße. Er hüpft den sich Entfernenden nach (360ff, Violoncelli sempre staccati). Wie besessen brüllt er ihnen — wie am Anfang — sein cis entgegen (zunächst als „des" geschrieben), und sofort noch einmal (jetzt als „cis"), und gleich noch ein drittes Mal, diesmal voll Wut und in drei synkopierten Halben!

Entsetzt und geängstigt stiebt (in fis-moll) die Nymphenschar auseinander (380). Hat er eine von ihnen erhascht? Es scheint so. Denn was folgt, ist ein maßloses Treiben und Toben, von dem schon Grove sagte, es sei wie das Bild eines Polyphem oder Pan, der die Menschen erschreckt und sich über die von ihm angerichtete Verwirrung ausschütten möchte vor Lachen.

Ihr in 392ff unerschütterlich hineingeblasenes F, das in das eben erst gewonnene fis-moll gar nicht hineinpaßt, wirkt erregend, treibt aber den Tonstrom wieder ins alte Bett. Die Verwirrung ist vollkommen. Unter heftigen Sforzati hält das Forte bis zum Erreichen des F-dur in 409 an.

Offenbar hat Pan nun eine Nymphe erwischt; und sie scheint ihm gewogen, denn die zärtliche Lockmelodie erscheint plötzlich wieder (409); ja Pan selbst singt sie schmunzelnd im Baß der Takte 421ff. Erregt und mit Trugschluß einfallend (433) scheinen die Gefährtinnen warnen zu wollen:

Zwei Sekunden Stillschweigen (Fermate, 439) — dann eine zierlich kokette Antwort, und ein wenig überrascht stimmen sie bei (451ff).

Nun wäre die klassische Sage von Pan und den Nymphen unvollständig ohne ihre Krönung durch die Verwandlung der Syrinx in ein Schilfrohr [19]).

[19]) Apuleius: Der goldene Esel.

Beethoven hat den Augenblick der Verwandlung mit unvergleichlicher Anmut dargestellt. Es sind die Augenblicke, die dem ungeheuren Getöse des Orchesters (451—458) folgen. Die mächtigen Akkordballungen bezeichnen die Not der von Pan mit Leidenschaft verfolgten Syrinx. Plötzlich schlägt alles in p um (459), und während die Streicher leise im F-dur-Akkord tremolieren, geben die Blasinstrumente nacheinander die Terz f-a an, also jenen Intervall, mit dem der Nymphenchor am Anfange des Satzes eingeführt wurde. Die Stelle nimmt sich in der Partitur (unter Hinweglassen der nur stützenden Streicher) grotesk genug aus:

Der Eindruck ist so, als ob jemand auf einer in der Terz f-a gestimmten Panspfeife den Mund hin und her führte und dieses Spiel sogleich mit doppeltem Tempo (467—471) wiederholte. Mithin, von der lieblichen Nymphe ist nichts geblieben als ein „Rohr", das in der „Nymphenterz" zu klingen anfängt.

Ich sehe nicht das geringste Wagnis, die so gänzlich aus der Umgebung herausfallende Stelle in dieser Weise zu erklären. Man müßte Beethoven verschroben heißen, hätte er hier nicht unter dem Zwange einer ganz bestimmten Vorstellung geschrieben. Er setzte damit gleichsam den Schlußstrich unter sein Generalprogramm, indem er andeutet, wie nach mythologischer Überlieferung die Blasinstumente (einschließlich der Register des „Panharmonikon") in die Welt gekommen sind.

Über das Verhältnis von Dichtung und Musik

Unsere Deutung offenbart, daß Beethoven bestrebt gewesen ist, die Einzelsätze programmatisch in eine gewisse Verwandtschaft zu bringen. Deutlich wird dies zwischen erstem und letztem. In beiden ein Geschehen, das aus scherzhaften personalen Gegensätzen hervorwächst, auf charakteristischen Bewegungsvorgängen aufgebaut ist und sich unter grotesken Überspitzungen abspielt. Beide Vorwürfe stammen aus der Welt des Unwirklichen, während die Mittelsätze den Humor aus dem Reiche der Tatsachen ziehen. Alle vier Programme bestätigen, was längst bemerkt worden ist, daß die Symphonie im Kranze ihrer Geschwister eine durchaus eigene Stellung einnimmt. Sie ist die einzige durchweg humoristische. Von „Zarathustra-Weisheit" steht sie ebenso weit ab wie von jener Idealsucherei, die Schumann an den „Beethovenern" seiner Zeit nicht genug zu geißeln wußte. Es gilt einzusehen, daß Beethoven nicht nur als Mensch, sondern auch als Künstler eine vollgewichtige Frohnatur hat sein können.

In dieser Beziehung setzte er unmittelbar die von Haydn kommende Linie fort. Wie kein Zweiter hatte Haydn, gerade in seinen Symphonien, dem Humor breiten Platz eingeräumt. Und zwar griff er (wie sich herausgestellt hat) am liebsten nach dem zeitgenössischen Lustspiel und entlehnte ihm spassige Situationen und „moralische Charaktere", d. h. Menschentypen, die durch irgendeine Übertreibung ihres natürlichen Wesens lächerlich oder absonderlich wirken, und musikalisierte sie, zuweilen geradezu in Form kleiner Buffoszenen [20]). Ihm steht bereits die gesamte Skala humoristischen Musikausdrucks zur Verfügung, vom naiven Motivscherz an bis zur Groteske des unvermittelt hereinschlagenden Paukenfortissimos.

Die Romantik verlernte dieses aus der Lebensanschauung des 18. Jahrhunderts stammende unschuldige Lachen und Scherzen; sie fühlte sich zum Pathos des Ernstes, zur Elegie, zum Weltschmerz hingezogen. Es gibt keinen größeren Gegensatz als den zwischen Beethovens achter Symphonie und der zehn Jahre nach ihr entstandenen Unvollendeten in h-moll von Schubert, in der das Bitter-Süße romantischer Weltbetrachtung bereits sublimen Ausdruck fand [21]). Und da das Sentimentalische immer mehr über das Naive zu triumphieren begann, so geriet man beständig weiter ab vom Verständnis des naturwüchsigen Humors der Haydn-Beethovenschen Zeit. Haydn wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts wesentlich als musikalischer Spaßmacher empfunden, Beethovens Humor teils gar nicht, teils falsch verstanden, nämlich einseitig im Sinne eines pessimistischen oder dämonischen Humors. Eine Zeitlanq scheint Schumann der einzige gewesen zu sein, der für die andere, natürlichere Auffassung eintrat. Für diese gilt es noch heute zu kämpfen.

Betrachten wir noch einmal, an den ersten Satz anknüpfend, das Verhältnis des in Goethes Gedicht ausgedrückten Humors zu dem musikalischen bei Beethoven. Die humoristische Wirkung des „Zauberlehrlings" beruht offenbar auf zwei Faktoren, einem stofflichen und einem die Darstellung betreffenden. Der stoffliche läßt sich auf mehrere Beziehungen bringen. Daß ein Lehrling sich anmaßt, einmal den Meister zu spielen, stellt von vornherein ein natürliches Verhältnis auf den Kopf, wird aber erst in dem Augenblick lächerlich, als sich seine Unfähigkeit und Ahnungslosigkeit in der neuen Situation erweist. Indessen würden wir den Fall nicht der Rede wert erachten, wenn nicht der Anfangserfolg, die tatsächliche Verwandlung des Besens zum wassertragenden Geist, der Angelegenheit den Stempel des Ernstes aufdrückte. Aus dem beständigen Schweben des Vorgangs zwischen Lächerlichkeit und Ernst geht die Spannung, aus dem schrittweise wachsenden Kontrast zwischen Ursache und Wirkung der Eindruck des Humoristischen hervor. Und wenn schließlich der Versuch, den Besen durch Spaltung zu vernichten, das Gegenteil, seine Verdoppelung hervorbringt, so haben Lächerlichkeit und Ernst den Gipfel erreicht. Mitleid mit dem Jüngling steigt auf und läßt das Kommen des Meisters als Rettung erscheinen. Mit einem kurzen Worte erreicht dieser, was jenem unter höchster Anstrengung nicht gelingen wollte. Die ganze sich dramatisch aufbauschende Begebenheit stellt sich in den Au-

[20]) Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien, Jb. d. Musikbibliothek Peters f. 1939.
[21]) Vgl. meine kleine Schrift über diese Symphonie, Würzburg 1939.

gen des Meisters als schnell zu beseitigende Bagatelle dar; was sich als etwas Mächtiges gebärdete, sinkt zu lächerlichem Nichts zusammen.

Die Frage ist: was hat Beethoven außer der Grundfabel vom Dichter übernehmen können, und was nicht? Da kein Auskomponieren des Textes beabsichtigt war, kamen für die Musikalisierung nur die eigentlich entscheidenden Augenblicke des Vorgangs in Betracht. Die Wahl des Tempus praesentis und eine fast leitmotivisch zu nennende Behandlung der Redewendungen entsprachen an sich in hohem Maße dem jeder Musik von Natur anhaftenden „Gegenwartscharakter" und ihrer Notwendigkeit, mit variierender Thematik und Motivik zu arbeiten. Ebenso musiknahe berührt die Aufteilung des Geschehnisses in Bewegungs- und in Affektverläufe. Auf alle Fälle mußten Exposition und Schlußwendung des Gedichtes in der Musik deutlich herauskommen. Die Schlußwendung: das Auftreten des Meisters und die Zurechtweisung des Besens, läßt, wie wir sahen, nichts an sprechender musikalischer Symbolik vermissen. Ein (ernst gemeinter) Affektausbruch mit Personalsymbol wird mit einem absonderlichen, (sofort als Ironie erkennbaren) Bewegungsrythmus verbunden.

Ebenso gewinnt die Exposition den rechten Sinn, sobald das Hauptthema als Sinnbild des Gegensatzes von „Meister" und „Lehrling" erkannt ist. Der Dichter exponierte genau so, nur gemäß den Mitteln sprachlicher Auseinandersetzung. Hierbei, wie immer, hat die Musik kraft ihres Erfülltseins mit sinnlicher Gefühlssubstanz den Vorteil, das Vorgestellte sofort zu unmittelbarer sinnlicher Anschauung zu erheben. Der Dichter kann den Charakter des nach Meisterschaft trachtenden Lehrlings nur nach und nach entstehen lassen und setzt voraus, daß der Leser Einzelzüge zu einem Gesamtbilde vereine. Der Musiker stellt die Gestalt ohne weiteres als gegenwärtig, als Erscheinung hin; seine innere Schaukraft verwandelt sie in einen musikalischen Eindruck von bestimmter, einprägsamer sinnlicher Schärfe. Die ersten elf Takte des ersten Symphoniesatzes umschreiben nicht, sondern sagen unmittelbar aus. Ebenso bei Bewegungsvorgängen. Auch hier — bei der Beschwörung und Verwandlung des Besens, bei dessen Laufen, dem Anschwellen der Wasserflut usw. — ist der Dichter zur Reihung von Einzelvorstellungen gezwungen, während die Musik das Geschehen als klingende Tatsache vor dem inneren Auge abfließen läßt. Rousseau sagte einmal von der Musik: „Elle semble mettre l'œil dans l'oreille". Indessen nicht nur „mit dem Ohre gesehen" wird der Vorgang, er tritt sogar mit seiner charakteristischen Dynamik ins Leben, packt uns mit allen Spannungen, Erwartungen, Ängsten, Befreiungen, die er erzeugen würde, wenn aus dem Schein plötzlich Wirklichkeit würde. Das Wachsen der Tonstärke, die Beschleunigung der Tonbewegung, die Zusammenballung der Motive, Rhythmen, Akkorde usw., kurz, die sinnliche Gegenwart des Geschehens schleift uns innerlich mit, als ob wir den Wahnwitz des Zauberlehrlings an uns selbst erführen. Hierbei zeigt sich, welchen Vorteil die Kenntnis des Programms hat. Die mancherlei Gefühle, die Goethes Gedicht wachruft, entstehen aus den vom Dichter klug hervorgelockten Vorstellungen, die von Beethoven hervorgerufenen Gefühlsemotionen aus den qualitativ-sinnlichen Wirkungen der Musik. Verbindet nun der

Musikhörer mit den letzteren die aus dem Gedicht ihm zuwachsenden Vorstellungskomplexe, so erfolgt eine gleichzeitige Bestürmung seines Bewußtseins von zwei Seiten her, von der emotionellen und der intellektuellen. Das aber kann nichts anderes als eine gesteigerte Wirkung hervorbringen. Es tritt ein, was Kant einmal in seiner Kritik der Urteilskraft über die Wirkung der Musik im allgemeinen ausgesprochen hat [22]).

Dichtung und Musik, die im eben erwähnten Falle in ihren Darstellungsmitteln auf verschiedenen Ebenen operierten, decken sich, wenn der Dichter die für die Musik bezeichnende sinnliche Gegenwart seinerseits dadurch herbeiführt, daß er z. B. Effektäußerungen unmittelbar als solche aufklingen läßt. Bei Goethe hören wir Rufe wie „Stehe! stehe!", „Ach, nun wird mir immer bänger!", „Helft mir, ach! ihr hohen Mächte!", „Herr und Meister, hör' mich rufen!". An solchen Stellen verschwindet das Vorstellungsmäßige hinter dem Gefühlsmäßigen; das wichtige daran ist der Charakter der Lautäußerung als sinnlicher Gegenstand. Diese Äußerung ist weder Umschreibung noch Schilderung, sondern wirkliches Geschehen, folglich aufs engste musikalischer Äußerung verwandt. Beethoven hat von dieser Verwandschaft Gebrauch gemacht. Allerdings insofern keinen direkten, als die zitierten Worte selbst (als Sprachformen) unberücksichtigt geblieben sind. Indirekt jedoch trafen wir ihren Inhalt als Affektäußerung an mehreren Stellen: in Takt 52ff (Aufsteigen der Angst), gleich darauf in Takt 70ff („Stehe! stehe!"), dann in 113, 125, 137 („Das ist Tücke!", „O du Ausgeburt der Hölle!"), ferner in 305ff („Herr, die Not ist groß!"), endlich in der zornigen Zurechtweisung des Meisters am Schluß.

Im Sinne einer solchen unmittelbaren Vergegenwärtigung vollzieht sich in der Musik auch das übrige. Alles begrifflich Umschriebene löst sich in Klang-Anschauliches auf. Der Weg des Gemeinten zur Vorstellung des Hörers wird wie im Augenblick durchmessen. Daher verläuft musikalisch alles in kürzerer Zeit, — in so kurzer, daß Beethoven unbeschadet der Klarheit des Gesamtsinns seinen Satz mit einer Reprise ausstatten konnte. Zugleich wird deutlich, welcher Prozeß sich in ihm abspielte, als er das Gedicht in Musik zu verwandeln unternahm. Es war dies, nachdem die wenigen motivischen und thematischen Grundsymbole gefunden waren, ein Prozeß des Auslesens, des Abkürzens, des Zusammendrängens, des Verbindens, des Ergänzens. Die poetische Materie wird von Grund aus ins Musikalische umgedacht, einer Umformung, einer Transsubstantiation unterworfen. Sie verliert dadurch ihre Eigenwerte, um ebensovielen musikalischen Werten zum Entstehen zu verhelfen. Darüber war sich Beethoven vollkommen klar. Zu Louis Schlösser äußerte er: „Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue so lange, bis ich damit zufrieden bin" (dies bezieht sich offenbar auf das, was ich soeben Erfindung der Grundsymbole nannte; denn Beethoven fährt fort:), „dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die

[22]) „In der Musik geht dieses Spiel von der Empfindung des Körpers zu ästhetischen Ideen (den Objekten für Affekte), von diesen alsdann wieder zurück auf den Körper, aber mit vereinigter Kraft". Ausg. K. Kehrbach (Reclam), S. 205.

zugrundeliegende Idee niemals. Sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Gusse vor meinem Geist stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens . . . .". Die Grundsymbole sind begreiflicherweise immer das erste gewesen; von ihrer Schärfe und Einprägsamkeit hing alles ab. Dann begann die eigentliche Arbeit, der nach allen Dimensionen gerichtete Ausbau der poetischen Idee. Diese gewinnt immer größere Deutlichkeit und tritt schließlich nicht nur als gehörtes, sondern geradezu auch als geschautes Bild vor die Phantasie. So schöpferisch also ward, um Klopstock anzuführen, die Eintracht von Poesie und Musik, daß der von ihnen mit dauernder Glut durchströmte Hörende zum Seher wurde.

So angeschaut, birgt das Allegro vivace keine Auffassungsprobleme mehr. Auch entfällt jeder Zweifel, ob und wieweit es ernst oder humoristisch zu nehmen sei. Die ernsteren Abschnitte (in der Mitte) behalten selbstverständlich ihren so beschaffenen Charakter. Aber das Programm verrät, daß dieser Ernst nicht als absoluter, etwa als persönlich empfundener Weltanschauungs-Ernst des Komponisten gemeint ist, sondern aus dem Wesen des poetischen Objekts entspringt. Es ist Ernst von derselben Art, wie wir ihn der verfänglichen Lage des Zauberlehrlings im Gedicht entgegenbringen, ohne dabei nur einen Augenblick zu vergessen, daß es sich um ein poetisches Phantasiespiel handelt. Ebenso sind Beethovens humoristische Einfälle nicht aus der Luft gegriffene, um ihrer selbst willen dastehende Musikantenscherze, sondern der Gesamtidee des Dichters verpflichtet. Über beiden, dem Gedicht wie dem Musiksatz, schwebt von Anfang bis Ende der Hauch feiner Ironie. Beim Hören des einen wie des andern wird uns das Gefühl nicht verlassen, einem phantastischen Schauspiel schalkhafter Anmut gegenüberzustehen. Und dies gilt ebenso für die drei andern Sätze der Symphonie.

Die Musik zu „Egmont“

Entstanden im Jahre 1810

Die vielgespielte, weltberühmte Ouverture (op. 84) mit einer neuen Deutung zu versehen, würde an dieser Stelle nicht gewagt werden, hätte ein Blick auf frühere Auslegungen nicht überzeugt, daß die letzten Rätsel dieser Musik noch keineswegs gelöst worden sind. Von je hat die Welt zwar in diesem gewaltigen f-moll-Stück mit sieghaftem Ausgang den Zug zum Hohen, Heldischen wahrgenommen, das durch Tragik zum Triumph geführt wird. Auch hat sie natürlich, durch die Überschrift dazu bestimmt, das Schicksal Egmonts damit verknüpft und gewisse Vorstellungen aus Goethes Trauerspiel mit einfließen lassen. Indessen, in keiner der bekannten Besprechungen des Werks ist ernstlich der Versuch gemacht worden, über allgemeine ideologische Verherrlichung hinaus tiefer in den Gedankengehalt einzudringen und die Frage nach der eigentümlichen Symbolik des Thematischen und seiner Verwebungen zu stellen.

Mit diesem Bemerken wird keiner der Verfasser persönlich getroffen, sondern die Methode der bisherigen Beethovendeutung überhaupt. Eine merkwürdige Scheu vor der letzten Folgerichtigkeit, verbunden vielleicht mit dem Gedanken an die Relativität aller Deutungsversuche, hat sie mit ihrem Verfahren immer nur an den Rand der Tonwerke geführt, dahin, wo die eigentliche Problematik erst beginnt. Ihre Schwäche und Erfolglosigkeit beruht vor allem darauf, daß sie statt der hier einzig anwendbaren induktiven Methode beharrlich die deduktive vorgezogen hat. Induktiv wird vorgegangen, wenn man zuerst die motivischen und thematischen Bestandteile des Tonwerks deutet, sie in ihrem Nach- und Gegeneinander in eine psychologisch einwandfreie logische Ordnung bringt und dann daraus ein Gesamtbild des musikalischen Vorgangs zu gewinnen sucht. Das deduktive Verfahren setzt umgekehrt zu allem Anfang ein oberstes Prinzip, eine präexistente Idee und erklärt von ihr aus die Einzelheiten. Das führt indessen zu einer Unterschätzung der Einzelheiten. Denn da diese, gleichgültig, ob sie erkannt werden oder unerkannt bleiben, der bereits vorhandenen Idee als höchstem Erkenntnisprinzip weder etwas geben noch etwas nehmen können, so haben sie — nach dieser Auffassung — untergeordneten Bedeutungswert. Mit andern Worten: wird in Beethovens Ouverture die Idee der „Völkerbefreiung“ (oder eine ähnliche) als beherrschend angenommen, so genügt es, um den musikalischen Gehalt zu erfassen, diese Idee zu kennen. Dem Hörer bleibt überlassen, die Einzelheiten des musikalischen Vorgangs aufgrund persönlicher Innenerfahrung mit dieser Idee beliebig in Verbindung zu bringen.

Daß mit dieser „Ideenhypothese" weder dem Entstehen des Werkes noch ihrem künstlerischen Wesen nahegekommen wird, habe ich an anderer Stelle auseinandergesetzt [23]). Sie leitet nicht in das Kunstwerk hinein, sondern schwebt darüber hinweg, weil sie das Anschauliche, die Phantasiegrundlage übergeht. Eine solche kann nur aus Vorstellungen bestimmter Art erwachsen. Allerdings bedarf es dazu von seiner Seite der Eigenschaft, den poetischen Gegenstand, so anzuschauen, wie es dem Musiker zur Bildung seiner musikalischen Form dienlich ist. „Hierin liegt wirklich das Geheimnis und die Schwierigkeit, deren Lösung nur einem höchst begabten Auserlesenen vorbehalten sein konnte, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist" (Richard Wagner) [24]). Da die poetische Quelle der Egmont-Musik bekannt ist, also der Herd der phantasiemäßigen Anregungen nicht erst gesucht zu werden braucht, so liegt hier der Fall ganz eindeutig. Denn es ist wohl selbstverständlich, daß Beethoven, wenn er dem Goetheschen Trauerspiel ein Vorspiel vorauszuschicken unternahm, sich in jeder Weise von dessen Dichtwerk hat heben und tragen lassen. Er hat das zweimal selbst betont. Einmal in dem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 21. August 1810:

„ich habe ihn [Egmont] bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben, und habe auch um dieses zu zeigen nichts dafür von der Theaterdirektion genommen, welches sie auch angenommen",

das zweite Mal in dem Briefe vom 10. Februar 1811 an Bettina, wo das unvergleichliche Geständnis steht:

„An Goethe, wenn Sie ihm von mir schreiben, suchen Sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begriff ihm selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar bloß aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen, wer kann aber auch einem großen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation?"

Daß dies mehr als ein Ausbruch spontaner Begeisterung war und in unserer Ouverture Schritt für Schritt nachweisbar ist, soll die folgende Deutung zu erkennen geben. Sie sucht, von der Dichtung ausgehend, die für Beethoven leitend gewesenen Phantasievorstellungen zurückzugewinnen, wenigstens bis zu der Grenze, wo das Dunkle, unerforschbar Unbewußte beginnt. Dabei stützt sie sich auf die Erkenntnis, daß selbst das unscheinbarste Motiv als Symbol, d. h. als klingendes „Bild" eines Sinnes oder Sinngliedes aufzufassen ist. Keines der musikalischen Elemente, sei es das Rhythmische, das Melodische, das Harmonische, das Dynamische, sei es die Klangfarbe, die Artikulation, das Übereinandergelagertsein von Einzelstimmen, gilt zu gering, um nicht einzeln oder in Verbindung als Sinnträger walten und damit dem poetischen Ausdruck dienen zu können. Wie sich aus Worten Wortverbindungen ergeben, aus diesen wiederum Satzglieder, aus Satzgliedern Sätze, aus Sätzen übergeordnete Sinngebilde, so und nicht anders hat auch das Genie Beethovens in der ihm eingeborenen Sprache der Musik höchste Mit-

---

[23]) Beethoven und die Dichtung, Berlin 1936, S. 52ff.

[24]) R. Wagner, Über Franz Litzts symphonische Dichtungen, Ges. Schriften und Dichtungen Bd. 5², S. 193.

teilungswerte ausgehen lassen. Sich dem Dichter zu unterwerfen, empfand er nicht als Sklaverei, sondern als Hochgefühl, in das sich etwas vom Triumph des Kongenialen eingemischt haben muß. Denn seine Autonomie als Musiker blieb bei alledem und für immer unangetastet. Kotzebue gegenüber hat er einmal (1812) das Wort gebraucht:

„doch werde ich mit Dank annehmen, wie der Gegenstand auch immer sei, wenn etwas von Ihnen kommt, von Ihrem poetischen Geiste, das ich in meinen poetischen Geist übertragen kann".

Mit diesem Ausdruck: „das ich in meinen poetischen Geist übertragen kann" ist sein Verhalten zur Dichtung unzweideutig gekennzeichnet. „Übertragen" heißt in unserem Falle und mit Wagners Worten ausgesprochen so viel wie: den poetischen Gegenstand („Egmont") so anschauen, wie es ihm — Beethoven — zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Form dienlich erschien. Im Nachweis der Eigentümlichkeit solchen Verhaltens beruht die Aufgabe der folgenden Abhandlung.

Entscheidend für das Verstehen der Ouverture ist die Deutung der ersten Takte des einleitenden Sostenuto. Sie enthalten, vom f-Klange des ersten Taktes abgesehen, zwei unterschiedliche Bestandteile: das akkordische marcato-Thema der Streicher (2—5) und den wehmütigen Gesang der Holzbläser (5—7). Daß beides zusammengehört, d. h. eine geistige Einheit ausmacht, scheint so selbstverständlich, daß es wundernehmen muß, wie einzelne Ausleger allen Ernstes für eine Trennung eintreten und darin den Gegensatz von Spaniern und Niederländern ausgedrückt finden konnten. Der eine hört aus dem Akkordthema die Schritte der spanischen Soldateska heraus (Lobe), ein zweiter erblickt das Abbild der „spanischen Gewaltherrscher" (Deiters-Riemann), ein dritter „Albas despotisches Auftreten" (Wasielewski), ein vierter das Symbol brutalen Niederdrückens (Heuß), wogegen in der Holzbläserepisode die Reaktion darauf: das „Flehen der geknechteten Niederländer", die „anfangs heimlich (!) verstohlene Schmerzensklage der Niederländer", die „Schmerzenslaute des bedrückten Volkes" zum Ausdruck kommen sollen. Wäre dies richtig, dann brauchte die Ouverture nicht Egmontouverture zu heißen. Um einen politischen Gegensatz feindlicher Völker musikalisch auszudrücken, hätte Beethoven das Trauerspiel Goethes nicht nötig gehabt. Sollte er überdies, fragt man, so gegen alle Vernunft vorgegangen sein und die Verherrlichung Egmonts damit begonnen haben, daß er zunächst einmal dessen spanischen Todfeinden ein machtvolles Themendenkmal setzte? Läßt jemand eine Faustouverture mit dem Thema Mephistos anfangen, eine Sommernachtstraumouverture mit den Motiven Zettels? Die Komposition sollte doch eine Egmont-, keine Herzog-von-Alba-Ouverture werden! Und durfte Beethoven erwarten, daß derselbe ahnungslose Hörer, der in den ersten Takten „spanisch" ausgerichtet wurde, alsbald unaufgefordert ins politische Lager der Gegner überspringe und von Takt 5 an plötzlich gut „niederländisch" reagiere? Mit spanischem Unterdrückertum und niederländischem Elend hat die Ouverture nicht das geringste zu tun. Sie ist eine reine Charakterouverture, und zwar von so eiserner Konsequenz, daß selbst Klärchens liebliche Gestalt keinen Platz in ihr gefunden. Der Völkerzwist bildet ausschließlich den Hintergrund, vor dem sich Egmonts Schicksal auswirkt,

und schon deshalb verdiente „spanische Brutalität" nicht den geringsten Raum in dieser Musik, weil Egmont ihr gegenüber nicht einmal Sieger bleibt, sondern seine Größe einzig auf moralischem Felde erweist. Dem klassisch gerichteten Beethoven konnte, wenn er Goethes Dichtung las, nur am Moralischen des Charakters, nicht am Gemeinplatz „Rohheit gegen Unschuld" liegen [25]).

Aber auch vom Musikalischen her erweisen sich jene Auslegungen als Irrwege. Soll das f-moll-Thema am Anfang wirklich rohe Soldateska bedeuten, wie möchte es später, wenn es in anderer Umgebung und in strahlendem As-dur und Des-dur erscheint, ebenfalls spanische Greuel symbolisieren? Und nur eine dilettantische Psychologie kann behaupten, der Holzbläsersatz in Takt 5—7, 12—14 verkörpere die „Schmerzenslaute eines verzweifelten Volkes". Nicht dasjenige, was gedanklich „so um Egmont herum liegt" oder um ihn vorgeht, bildet den Gegenstand der Komposition, sondern ausschließlich der Held selbst. Und so kann in diesem Falle kein natürlicherer Weg eingeschlagen werden, als der auf die Dichtung zurückweisende. Schlagen wir sie auf, so findet sich an einem hervorragenden Punkte der dramatischen Begebenheit, am Schlusse des 3. Aufzuges, in der Szene mit Klärchen die Selbstschilderung Egmonts:

„ . . . Jener Egmont ist ein verdrießlicher, steifer, kalter Egmont, der an sich halten, bald dieses, bald jenes Gesicht machen muß; geplagt, verkannt, verwickelt ist, wenn ihn die Leute für froh und fröhlich halten; geliebt von einem Volke, das nicht weiß, was es will; geehrt und in die Höhe getragen von einer Menge, mit der nichts anzufangen ist; umgeben von Freunden, denen er sich nicht überlassen darf; beobachtet von Menschen, die ihm auf alle Weise beikommen möchten; arbeitend und sich bemühend, oft ohne Zweck, meist ohne Lohn. Oh, laß mich schweigen, wie es dem ergeht, wie es dem zu Mute ist! — Aber dieser, der ist ruhig, offen, glücklich, geliebt und gekannt von dem besten Herzen, das auch er ganz kennt und mit voller Liebe und Zutrauen an das seine drückt!"

Kein Musiker, sollte er je zu diesem Stoff Stellung nehmen müssen, dürfte über diese Selbstcharakteristik Egmonts hinweglesen. Einem nach psychologischen Gegensätzen verlangenden Tonkünstler drückt sie geradezu ideale Darstellungsmöglichkeiten in die Hand. Wie diese Sätze buchstäblich in der Mitte der Dichtung stehen, so haben sie auch für die Auffassung der Gestalt zentrale Bedeutung. Sie erklären, was auch Beethoven aufs feinste zum Ausdruck gebracht hat, die Zwiespältigkeit im Lebensgefüge des unglücklichen Helden. Hier Politiker und Kriegsmann, der, um sich zu halten, Strenge, Kälte, Verstellungskunst an den Tag legen muß, dort der Glückliche, Frohe, zärtlicher Liebe Hingegebene, der nur zu gern die finsteren Seiten des Daseins vergessen möchte. Der Gegensätze Zwiespalt bringt den Helden zum Erliegen und macht ihn zur tragischen Gestalt. Wir werden diesem Zwiespalt musikalisch beinahe auf jeder Seite der Partitur begegnen. Er forderte einen vielgespaltenen Dualismus des Thematischen, womit sich von selbst erklärt,

[25]) Dieser Gegensatz spielt zwar, wie ich andernorts nachgewiesen, im 1. Satze der c-moll-Symphonie eine Rolle, jedoch nur als gleichsam erster Akt eines Dramas, das in den übrigen Sätzen alsbald seine idealische Lösung findet.

daß neben Egmont keine weitere Gestalt des Dramas aufgenommen ist. Ein zweites Personalsymbol, etwa für Klärchen, aufzustellen, hätte die Mannesgestalt möglicherweise unklar gemacht und sowohl die Enthauptungsszene wie die Siegessymphonie am Schlusse rätselhaft erscheinen lassen. Alles vielmehr, was gehört wird, ist geistiger Symbolbestandteil Egmonts und seines persönlichen Schicksals. Dieses Schicksal bedeutet „Tod"; was auf ihn folgt „Verklärung". Die Ähnlichkeit mit den Leonorenouverturen springt in die Augen. Diese müßten in demselben Sinne eigentlich „Florestan-Ouverturen" heißen, da auch sie ausschließlich das Schicksal des Mannes zeichnen, ohne die Frauengestalt der Leonore mit einzubeziehen. Und auch sie sind auf ein gebrochenes Doppelereignis: Leiden — Rettung gestellt. Jedesmal ist von Beethoven so verfahren worden, daß im Hauptteil die fortschreitende seelische Charakteristik gedeutet wird, dann auf dem Höhepunkte die Katastrophe (oder Glückswendung) gestreift und schließlich der — äußerlich oder innerlich begründete — Triumphgedanke zum Symbol erhoben wird. Das war nur möglich, wenn tatsächlich alles, was an Einzelsymbolen vorher erklingt, auf die Hauptperson bezogen wird [26]).

Mit mächtiger Intuition, bis ins Innerste erfaßt von der Dichtung und ihrem Ethos, ist Beethoven zu Werke gegangen. Was die Egmontgestalt Beethoven auf Befragen geantwortet hat, steht zunächst im Sostenuto. Er hat sie im Dämmerlicht von f-moll gesehen, der Tonart, von der wir wissen, daß sie bei ihm stets erscheint, wenn eine von äußerer Macht herbeigeführte Tragik den Hebel bildet.

Der fermatebelastete f-Klang des ersten Taktes läßt die Tonart noch unentschieden. Er sinkt aus dem Forte ins Schwache ab, so daß vorläufig nur atembeklemmende Spannung mit der Frage entsteht: was wird jetzt geschehen? Aber schon die Wiederholung im 9. Takte, jetzt in verdoppelter Stärke, ist mit der ganzen Wucht der vorangehenden Moll-Düsterkeit geladen und wirkt wie das Drohen des Fatums. Mit dem in 2 und 10 vorgetragenen „Egmontthema" haben beide Akkorde nichts zu tun; ihre Funktion ist bloße Schicksalsankündigung [27]).

Das Egmontthema selbst besteht aus zwei gegensätzlichen Hälften: einer machtvoll schreitenden (2—5) und einer elegisch-kantablen (5—8). Verleitet durch falsche Auslegung könnte ein Dirigent die erste, akkordische Hälfte sofort in brutaler Klangstärke etwas wie spanische Grausamkeit rasseln las-

[26]) Nicht ausgeschlossen ist übrigens, daß Beethoven bei seinem Interesse für alles Historische auch Schillers „Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande" (1788—89) befragt hat. Dort fand er nicht nur Egmonts Leben und Taten ausführlich beschrieben und den Charakter ganz ähnlich geschildert, sondern (in der Beilage) auch die Umstände bei der Hinrichtung. Vielleicht, daß der eine oder andere eindrucksvolle Satz Schillers die Auffassung oder Färbung einzelner musikalischer Einfälle mit hat bestimmen helfen.

[27]) Auch die Ouverturen zu Coriolan, zu Leonore I, II, III und zu König Stephan beginnen mit solchen spannenden Oktav-Äquisonen.

sen. Nichts würde den Sinn mehr trüben. Näher betrachtet ist dieses Thema ein durchaus vornehmes Gebilde, eine Verbindung zwar von Düsterkeit und Energie, aber zugleich voll Adel und Stolz. Dies bezeugt nicht nur seine augenblickliche Hinwendung nach As-dur, sondern auch der Vortrag durch das Streichorchester. Brutalität und rohe Stärke hätte Beethoven, wie der erste Satz der c-moll-Symphonie beweist, nicht ohne Hilfe von Blechbläsern und Pauken ausgedrückt. Es läßt sich ein Vortrag denken, der trotz dem (nicht angemerkten) Forte und dem Marcato dem Sinne jenes „großen Egmont" entspricht, an dem „die Provinzen hängen". Je nobler das Forte der Streicher hier klingt, um so verständlicher wird das Thema zum Hörer sprechen. Es ist durchaus Personal-, Charaktersymbol, nicht das irgendeiner unbestimmten Kraftäußerung [28]). Das Thema umschließt noch weitere Symbolik. Das Unterbrochene seiner Linie ist Zeichen der Nachdenklichkeit, Sinnbild eines dreimal ansetzenden stockenden Schreitens, das einem Entschluß zuzudrängen scheint. Das „Sprechende" dieser Bewegung läßt sich dadurch erhöhen, daß Takt 2—4 durch ein gewisses Crescendo in der dramatischen Gestenhaftigkeit unterstützt wird:

(2) (f) p (5)

Damit wird der Eindruck des Zerhackten vermieden, und der Hörer empfindet, wie über die Pausen hinweg eine starke innere Spannung geht [29]). Statt, daß sich aber diese Spannung auf der Höhe kraftvoll entlädt, sinkt die Bewegung ins Kraftlose zurück: die flüchtige, p geforderte c-moll-Kadenz in 4—5 bedeutet Erlahmen, Verzicht. Was Beethoven damit hat andeuten wollen, kann nicht zweifelhaft sein: jenes sowohl von Goethe wie von Schiller am historischen Egmont hervorgehobene unglückliche Doppelwesen, das ihn bei allem Mut und Heroismus in folgenschweren Augenblicken doch immer wieder vor dem Letzten zurückschrecken läßt.

So aufgefaßt geben Takt 2—5 das Bild eines fast schauspielhaft klaren Vorgangs. Mit dem Aufgreifen der Bläserimitationen durch die Streicher geschieht der Übergang zur Wiederholung des Vorgangs (9). Aber die Schreitmotive, jetzt vom ganzen Orchester aufgenommen, sind auf zwei verkürzt, die Bläsermotive voller gesetzt und beruhigender. Mit überraschender Zartheit wird in 14 die Wendung nach Des-dur (als Reflex des entschwundenen Liebesglücks) gewonnen. Die spannende Vorbereitung des Allegros beginnt. Zweierlei ist für diese Überleitungsgruppe bezeichnend. Einmal das wehmütig-müde Motiv (15):

(d)

[28]) Auffälligerweise hat Beethoven vermieden, die Wirkung des Diminuendozeichens aufzuheben und an den Anfang des 2. Taktes ein neues f zu setzen. Statt dessen schreibt er marcato vor.

[29]) Sollte Beethoven wirklich, wie Riemann (Thayer-Deiters, Bd. III², S. 240) meint, an den Sarabandenrhythmus gedacht haben (wofür ein einleuchtender Grund nicht vorliegt). so wäre dies gegenüber der oben auseinandergesetzten Bedeutungshaftigkeit des Themas natürlich von untergeordnetem Werte.

in das sich erste Violinen und Holzbläser teilen. Über tremolierende Mittelstimmen hinweg und fast ausdruckslos dahingesungen, erklingt es visionär im Sinne von: „Du bist nur Bild, Erinnerungstraum des Glücks, das ich so lang besessen". Alsdann das Weiterpochen des Schreitmotivs in den Bässen, dem das Fagott und die Hörner die halben Noten entlehnen. Die Symbolik dieser Kombination ist großartig: indem beide Saiten in Egmonts Charakter, die männliche und die weiblich-träumerische, gleichzeitig zu tönen anfangen, ersteht dieser Charakter in seiner ganzen Leuchtkraft. Indem ferner das Violinmotiv unbedingte Weichheit, das stakkierte Baßmotiv unbedingte Starrheit zum Ausdruck bringt, ergibt sich die Unmöglichkeit ihrer Verschmelzung: beides kann nur feindlich, widerstrebend gedacht werden, — so also, wie es tatsächlich in der Seele des Helden der Fall ist [30]). Und da endlich alles in leisester Tongebung erfolgt, als ob die Gestalt in tiefes Sinnen versänke, so entsteht das Bild einer von Takt zu Takt weiter abgleitenden, sich schließlich in düsteres Grübeln verlierenden Seelenlage. Die letzten drei Takte zeigen dies an mit dem hingehauchten schmerzlichen

Was nunmehr, mit dem Beginn des Allegros, geschieht, führt ideell in die Selbstcharakteristik der Klärchenszene hinüber. Sie baut sich auf ganz anderen Bestandteilen auf. Sie ergänzt das eben verlassene, aus sentimentaler Selbstergriffenheit stammende Seelenbild durch scharf umrissene, objektiv hingestellte Wesenszüge. Egmont zählt Klärchen nacheinander die Lebenslagen auf, in die sein hoher Beruf ihn zu stürzen pflegt. Zuerst die schwierigen, unfreundlichen, dann die beglückenden, aus „Liebe und Zutrauen" erwachsenden. Nicht anders entwickelt Beethoven sein Allegro. Und zwar bis Takt 259, wo abermals eine Wendung — die Andeutung der Katastrophe — erfolgt. Die Fülle kleiner, unter sich verwandter Themengebilde entspricht fortlaufend den aufzuzeigenden Gedanken des Dichters. Ihre Verknüpfung geschieht so natürlich und aus so überlegener Geistigkeit, wie sich das wohl nur bei Beethoven beobachten läßt.

Aus dem seelischen Tiefstand, der am Ende des Sostenuto erreicht war, rafft sich Egmont, das Schwermutsmotiv ergreifend, mit plötzlichem Entschlusse auf. Indem er es — wie unter bitterer Ironie — in ein beinahe sinnlos um sich selbst drehendes Allegromotiv verwandelt, sucht er gewaltsam (cresc.) das Gespenst der Schwermut zu bannen. Ächzend, mit sfp im Auftakt, setzt im Violoncell ein Thema ein, dessen leidender Zug nur wenigen Auslegern entgangen ist [31]):

sfp sfp sfp sfp sfp

[30]) Diese tiefsinnige Symbolik (Kombination der sich von Natur ausschließenden Vortragsarten des Legato und Stakkato) läßt sich bei Beethoven mehrfach nachweisen. Vgl. die gleichgelagerten, in „Beethoven und die Dichtung", S. 281 Anm. 29 zitierten und besprochenen Fälle.

[31]) Wasielewski (Beethoven II, 76) kommt freilich auch hier noch immmer nicht von Spaniern und Niederländern los: „Im Allegro das drohende Aufwallen der empörten Gemüter, die scharf gestellten Gegensätze des Kampfes zwischen finsterer Gewaltherrschaft und dem Drang nach Befreiung von derselben".

Egmont: „geplagt, verkannt, verwickelt"! Dreimal (37—42) wird dieser Affekt durch eine wehe Motivgeste bestätigt:

Auf eigensinnig klopfenden Bässen (42ff) vollzieht sich die 16 Takte lange Durchführung des ebengehörten spitzen Achtelmotivs, jetzt abwärts gerichtet:

Seine obstinate Wiederkehr, sein Auf und Nieder bezeichnet jenes Gefühl des Gehetztseins, dessen Sinn Goethes Worte „arbeitend und sich bemühend, oft ohne Zweck, meist ohne Lohn" in sich fassen. In ungeheurem Drängen treibt es nach oben, um, auf der Höhe (58) angelangt, aufs neue dem Leidthema Platz zu machen. Aber dies hat jetzt ein gut Teil des Quälenden eingebüßt:

Das Klangfundament ist breit und sicher geworden, die Tonstärke machtvoll, der Vortrag energisch (gestoßene Noten neben gebundenen!) der elegische Seufzeranhang fehlt. Auch die fortsetzenden „Arbeitsmotive" (67ff) erklingen jetzt sicher und zielbewußt. Mit dem Erreichen von Es-dur (74) festigt sich der Affekt:

Wie ein plötzliches freudiges Erwärmen berührt dieses Herabsteigen auf beharrendem Es der Bässe: „aber dieser [Egmont], Klärchen, der ist ruhig, offen, glücklich, geliebt und gekannt von dem besten Herzen".

Und alsbald erscheinen Egmonts Heldenakkorde, jetzt markig und gestrafft in As-dur-Tonalität, wiederum in edlem Streicherklang (82). Wollte er doch einmal „spanisch" kommen. Neben das stolze Thema (82, 86) tritt in den Holzbläsern (84, 88) sofort das dolce bezeichnete „er herzt sie":

Beim dritten Mal (92ff) etwas abgewandelt, scheint sie in dieser Form einem überschwenglichen Liebeswort entsprechen zu sollen, denn die Fortsetzung (98) läuft in stürmisches Entzücken aus. Und ferner: so wie der Held hier erscheint, strahlend und hoheitsvoll, wird er — aufsteigende Tonleitern in 104ff — vom Volke „in die Höhe getragen" und mit jauchzenden Zurufen „Egmont! Egmont!" (110ff) gefeiert:

Dieser gefeierte, freundliche, verliebte Egmont, so heißt es nochmals, „ist dein Egmont!" Aus solchem Affekt heraus strömt die wiederum auf die Holzbläser verteilte weiche Seitenmelodie in 117ff (dolce):

Nichts anderes ist sie als der Ansatz des ursprünglichen Qualthemas des Allegros, das, wie wir sahen, aus dem Wehmutsmotiv des ausgehenden Sostenuto entsprang. Beides ist durch Klärchens Anwesenheit jetzt seiner Trübheit entkleidet und ins Selige verklärt. Welch herrliche Symbolik in dieser Umdeutung! Die hineinschlagenden Akkorde der Streicher erinnern daran, daß der Held leibhaftig vor ihr steht.

Um den Anschluß an die erforderliche Reprise (162) zu gewinnen, verdunkelt Beethoven den Ausgang der Episode allmählich und lenkt unter unruhig aufpulsenden Motivreminiszenzen aus früheren Mollbezirken unversehens in den bohrenden Anfang des Allegros zurück. Die Wiederholung geschieht unter den üblichen Umständen. Sie reicht bis zum Augenblick der oben (zu Takt 110; vgl. das Notenbeispiel) angemerkten Heilrufe des Volkes.

Nunmehr folgt ein ebenso kühnes wie gewagtes Unternehmen: das grauenvolle Ende Egmonts anzudeuten. Es geschieht in nicht mehr als 20 Takten! Blitzschnell hat sich die Phantasie auf die Schaffotszene umzustellen. Zum ersten Male hört man die Egmontrhythmen in den Blasinstrumenten (259):

Vier Hörner zu doppelt besetzten Holzbläsern geben im Fortissimo dumpf schmetternden Klang. Was ist aus Egmonts Thema geworden? Verschwunden der Adel des Streicherklangs, verschwunden die melodische Substanz, verschwunden Zögern, Schwanken, Lebensfreude, Herrschermiene, — geblieben

ist der nackte Rythmus: ein stahlhartes Schreiten, stolz, wuchtig, so betritt der Held den Richtplatz [32]). Angstvolle Rufe „Egmont! Egmont!" des von Mitleid geschüttelten Volkes treffen sein Ohr (263; abgeleitet aus 110ff). Der Vorgang wiederholt sich in b-moll. Nachdem aber das Thema in 275 zum dritten Male in höchster Kraft eingesetzt — jetzt wieder f-moll —, bricht es unvollendet im dritten Takte ab, und ein gellender Aufschrei „Egmont!" ergänzt den Viertakter: das Haupt des Helden ist gefallen [33]). „Ganz Brüssel", sagt Schiller, „das sich um das Schaffot drängte, fühlte den tödlichen Streich mit. Laute Tränen unterbrachen die füchterlichste Stille", und gleich darauf, bei der Enthauptung Hoorns: „Alles schrie laut auf, als er den tödlichen Streich empfing".

Etwas von jener atembeklemmenden Stille ruht in der mit Fermate versehenen Pause des 278. Takts. Sie meinte Beethoven wohl, als er sich auf einem Skizzenblatte aus diesem Jahre (1810) die Bemerkung machte: „Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause" [34]). Wie nach dem Trompetensignal in den Leonorenouverturen II und III ist alle Bewegung einen Augenblick erstorben. Vier lautlos sich ausbreitende Kadenzakkorde, der letzte lang gehalten, bilden die Brücke vom Zustand der Erstarrung zum wiedererwachenden Leben. In echt Beethovenschem, d. h. in diesem Falle Mannheimer Crescendo eilt das Orchester aus dem pp zu den unerhört glänzenden Jubelklängen, die hernach am Schlusse des Trauerspiels als „Siegessymphonie" wiedererscheinen werden. Der Hörer faßt sie unmittelbar als Apotheose des Helden auf, als Bekräftigung des Sieges der moralischen Weltordnung, erst in zweiter Linie als Triumphgesang an die Freiheit, für Egmont „lebte und focht" und „sich leidend opferte" [35]).

---

[32]) Bei Schiller steht: „Da biß er die Zähne zusammen . . .".

[33]) Unlogisch und mit der Bedeutung dieser Figur (278) in früheren Takten unvereinbar wäre es, wollte man sich darunter den Schwertstreich des Henkers vorstellen. Nicht der Augeneindruck des Abschlagens, sondern der Gehörseindruck markerschütternden Aufschreiens ist für Beethoven entsprechend gewesen.

[34]) Nottebohm, Zweite Beethoveniana, 526. Auf N⁰ 7 der Egmontmusik (Klärchens Tod bezeichnend) läßt sich das nicht beziehen.

[35]) Mit derlei apotheotischen Verherrlichungen aufbauender ethischer Grundmächte pflegte die Zeit des deutschen Idealismus gern den niederschmetternden Eindruck tragischen Geschehens abzuschwächen. Man brachte sie gelentlich am Schluß von Trauerspielen sebst dort an, wo sie vom Dichter nicht vorgeschrieben waren, oder änderte geradezu die Schlüsse ins Versöhnliche um. Die Wiener Theatergeschichte gibt dafür mehrere Beispiele. Nach Fr. Ludwig Schröders Hamburger Einrichtungen von Hamlet und Othello, die auch in Wien angenommen wurden, blieben die Helden dieser Stücke am Leben. Es ist bezeichnend, daß Beethoven, entsprechend dieser Gepflogenheit, dem tragischen Schlußsatze des von mir als Othello-Quartett gedeuteten op. 95 (aus dem Egmontjahre 1810 stammend und ebenfalls in f-moll stehend) einen ganz ähnlichen apotheotischen Schlußteil in F-dur anfügte (als Verherrlichung der Unschuld Desdemonas); vgl. „Beethoven in neuer Deutung I", S. 29.

Von zwei Vorstellungen wird dieser Schlußteil gespeist: den eigentlichen „Siegesfanfaren" (Takt 9—20 und 43ff des Allegros) und der Schilderung des „Siegestaumels" des befreiten Volkes (21ff). Hierbei bedient sich Beethoven eines zu Epilogspannungen von ihm häufig angewandten Kunstgriffs: der Ostinatoarbeit. Das viermal in den Bässen, einmal in den Oberstimmen erscheinende Doppeltaktmotiv:

gehört zur Gruppe der Beethovenschen Rund- oder Kreissymbole. Darüber erklingen in 23ff beschwingte Hüpfmotive der Violinen. Beides, binnen weniger Takte zu atemversetzender Hast gesteigert, ergibt zusammen das Bild einer im Freudentaumel sich drehenden Menge.

Die vorstehende Analyse hat das Wesen der Ouverture als einer Charakterschilderung nachzuweisen versucht. Es bedurfte dazu keiner ideologischen Vormeinung, sondern einzig des Goetheschen Textes. Es reicht dieser zur psychologischen Deutung der Themen und Themenbestandteile nicht nur völlig aus, sondern er kann auch durch nichts anderes ersetzt werden. Damit erhebt sich das Werk über ein bloßes „lamento e trionfo" des niederländischen Freiheitshelden. Es wächst zu einem Wunderwerk der Charakterschilderung heran, würdig neben derjenigen Goethes zu stehen.

Die Bühnenmusik zu „Egmont"

Der äußere Anstoß zur Komposition der Bühnenmusik zu „Egmont" kam von dem Wiener Theaterdirektor Hartl, der für das Jahr 1810 gleichzeitig Schillers „Wilhelm Tell" in Aussicht genommen hatte. Die Einreichung beider Dramen bei der Zensur muß bald nach Anfang des Jahres geschehen sein, denn am 3. März wird bei der Polizeihofstelle dringend um Freigabe der Stücke ersucht. Wie üblich sollten beide Schauspiele mit der erforderlichen Inzidenz- und Zwischenaktsmusik ausgestattet werden. Dürfen wir Czerny glauben, so hätte Beethoven ebenso gern die Tell-Musik geschrieben, „aber eine Menge von Intrigen wurden gesponnen, um ihm den (wie man hoffte) minder musikalischen Egmont zuzuweisen".

An fünf Stellen hatte Goethe selbst Musik gewünscht: außer zu den beiden Klärchenliedern beim Tode Klärchens, zur Traumerscheinung Egmonts, und die Siegessymphonie am Schluß. Dazu kamen nun vier Zwischenmusiken, so daß sich — außer der Ouverture — neun Nummern ergaben. Im Berliner Skizzenbuch stehen, wie bereits Nottebohm (II, 276) feststellt, die Entwürfe in der Reihenfolge 7, 1, 8, 9, 2, 3, 6; was bedeuten würde, daß Beethoven mit dem innerlichsten Programmstück der Reihe, „Klärchens Tod bezeichnend", begann. Die beiden Lieder (N° 1, 4) dagegen reichen ihrem Entwurf nach ins Jahr 1809 zurück. Vermutlich hat Beethoven von Anfang an auch mit Konzertaufführungen gerechnet. Denn erstens war ganz unbestimmt, wie das Stück einschlagen würde, und dann war vorauszusehen, daß nicht jedes Schauspielhaus, das sich zur Aufführung des Dramas entschloß, über ein entsprechend großes, gut geschultes Orchester verfügte. Die laue Aufnahme des Schauspiels in Wien bewies in der Tat, mit wie wenig Verständnis beim Publikum man damals noch rechnen mußte.

N° 1. Lied („Die Trommel gerühret")

Daß Beethoven die beiden Klärchenlieder N° 1 und 4 als Opernlieder aufgefaßt und bei der Vertreterin der Rolle Eigenschaften einer Bühnensängerin vorausgesetzt hat, wurde schon zu seinen Lebzeiten als bedenklich empfunden. Die Tatsache, daß hier die Grenzen zweier Kunstgebiete verwischt worden sind, läßt sich nicht abstreiten. Die Verwandlung des schlichten Klärchens in eine singspielhafte „Regimentstochter" und das Eingreifen des Orchesters in die reale Handlung, der es im übrigen nur als ideeller Faktor beigesellt ist, werden dem Hörer nur unter künstlicher Umstellung erträglich. Nun läßt sich aber an Hand der Skizzenbücher der Nachweis führen, daß Beethoven erst nachträglich auf diesen gewagten Entschluß geraten ist. Die ersten Fassungen der Lieder waren bereits entworfen, noch ehe der Gesamtplan der Bühnenmusik feststand. Für das „Die Trommel gerühret" hatte Beethoven, wie aus Nottebohms Mitteilungen zu ersehen, anfangs eine einfache Marschweise im Volkston (B-dur) konzipiert, die der Situation durchaus entspricht und wie das Zitat eines umlaufenden Soldatenliedes klingt:

In einem zweiten Entwurf, ebenfalls noch in B-dur, wird bereits Begleitung vorausgesetzt und mit der Nachahmung von Trommel und Pfeifen die Höhe eines „charakteristischen" Kunstliedes angestrebt. Erst zuletzt geschieht mit der Wahl von f-moll und mehreren der gedruckten Fassung sich nähernden Einzelheiten der Einbau des Liedes als Opernlied in den Stimmungskreis der Handlung.

Nunmehr beginnt das Liedchen als echtes, marschmäßiges Soldatenlied mit Trommel- (Pauken-) und Pfeifenklang. Das f-moll erinnert an das verklungene in der Ouverture, also daran, daß das Soldatsein trotz allem äußeren Glanz kein Kinderspiel ist. Dann freilich schlägt mit dem F-dur die Freude des Mädchens durch. Die arienhaften Kadenzen leiten jedesmal in ein sprühendes f-moll-Ritornell zurück, das sich zuletzt in der Ferne zu verlieren scheint. Auf den unmilitärischen Brackenburg, den Goethe anfangs mitsingen läßt, ist keine Rücksicht genommen.

N° 2. Zwischenaktsmusik I

Zur Technik der Zwischenaktsmusiken wäre allgemein zu sagen, daß Beethoven nicht dem von Lessing (Hamb. Dramaturgie, 27. Stück 1767) empfohlenen Prinzip folgt, sondern dem von Scheibe im „Critischen Musikus" (67. Stück 1739) aufgestellten. Hiernach müssen sich „die Symphonien, welche zwischen die Aufzüge zu stehen kommen, nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten. Sie müssen also beyde Aufzüge mit einander verbinden und die Zuschauer gleichsam unvermerkt aus einer Gemüthsbewegung in die andere führen. Es ist dahero sehr gut, wenn man allemal zweene Sätze machet. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweyten aber mehr auf das Folgende sehen". Hiernach ist eine Deutung der Musik leicht vorzunehmen.

Mit der in klarem A-dur einsetzenden Musik (Andante) schildert Beethoven den verliebten und doch so zaghaften Brackenburg, wie er an den ersten Kuß zurückdenkt (1—4), wehmütig seufzt (5—8) und dennoch einen Augenblick von Glück überstrahlt wird (9—12). Zwar, das Gift hat er in der Hand, aber mit dem Sterben ist es ihm — wie schon einmal, als er sich vergebens ins Wasser gestürzt — nicht recht ernst: die wiederholten Seufzer (17ff) werden von einer verräterischen kleinen Tändelfigur unterbrochen, und in der Fortsetzung, die das Hauptmotiv mit verstellter Energie (sfp) unvollendet durch drei Stimmen wandern läßt, scheint der Selbstmord ganz vergessen und sinnender Bedenklichkeit gewichen zu sein. Das folgende Allegro con brio bereitet die Volksszene des 2. Aufzugs vor. Zu Jetter und dem Zimmermeister, die die Szene eröffnen, gesellen sich allmählich Soest, Vansen, der Seifensieder und andere. Es kommt zu einem tollen Volksauflauf, der durch das Erscheinen Egmonts unterbrochen wird. In kaum 70 Takten ist das Herzulaufen, das Jubeln, Johlen, Stoßen, Pfeifen der Menge geschildert, das plötzliche Eingeschüchtertsein, in das (71—73, 76—78) lächerlich meckernde Zwischenrufe der Holzbläser klingen, das Erscheinen Egmonts (Generalpause in 81) und das allmähliche Abflauen des Aufruhrs. Ein mit kurzen, festen Strichen hingesetztes Bild dessen, was sich nach Aufgehen des Vorhangs auf der Bühne in Wirklichkeit zeigen wird.

N° 3. Zwischenaktsmusik II

Am Ende des 2. Aufzugs waren zwischen den Freunden Egmont und Oranien schwere, vordeutende Worte gefallen, denen Egmont dann allein weiter nachsinnt: „Daß andrer Menschen Gedanken solchen Einfluß auf uns haben! Mir wär' es nie eingekommen; und dieser Mann trägt seine Sorglichkeit in mich herüber. — Weg! — Das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute. Gute Natur, wirf ihn wieder heraus! Und von meiner Stirne die sinnenden Runzeln wegzubaden, gibt es ja wohl noch ein freundlich Mittel." — Nach dem Fallen des Vorhangs läßt die Musik dieses Zwiegespräch im Zuschauer noch einmal symbolisch widerklingen. Die Instrumente beginnen eindringlich zu sprechen und gehen Verbindungen höchst eigentümlicher Art ein. Hörner und Pauken, jetzt zur Andeutung des Schwülen, Unheimlichen berufen, erhalten wichtige Aufgaben.

N° 4. Lied („Freudvoll und leidvoll")

Über die Auffassung des Liedes gilt das schon zu N° 1 Gesagte. Auch hierzu sind frühere Entwürfe vorhanden [36]). Zwei stehen in F-dur und führen die Strophe ohne Zwischenspielpausen liedhaft durch; zum zweiten sollte sich anscheinend eine zweite, in d-moll beginnende Stimme gesellen, was auf Duettcharakter deutet und — wie Nottebohm betont — einen Zusammenhang mit der Bühnenmusik ausschließen würde. Demnach wäre auch dieses Lied ursprünglich als selbständige Komposition gedacht gewesen. Im späteren Singspielentwurf [37]) sind Elemente der früheren Fassung mit neuen ver-

---

[36]) Nottebohm, a. a. O. II, S. 270, 271, 559.

[37]) Ebenda, S. 559

schmolzen. Wie im Soldatenliede N° 1 findet auch hier eine Gruppierung nach gegensätzlichen Affektbestandteilen (Andante-Allegro) statt, mit Auslaufen in einen der Operntechnik entlehnten Schluß.

N° 5. Zwischenaktsmusik III

Die Liebesszene Egmont-Klärchen schließt mit den Worten Egmonts: „Das ist Dein Egmont!" und Klärchens: „So laß mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese!" Den Sturm ihrer Herzen greift Beethoven mit je einem aufrauschenden Allegrotakt auf und läßt die beiden letzten Sätze Klärchens von der Oboe wiederholen. Es geschieht dies in einer stilisierten zweifachen Kadenz (cantabile), deren Vortrag dem Instrumentisten alle Freiheit läßt [38]). Daran setzt sich, das Liebesglück weiter ausmalend, eine beschwingte, vom Zarten zum Überschwenglichen gehende Durchführung des „Glücklich allein ist die Seele, die liebt" aus N° 4. Und wiederum imitiert die Oboe auf zwei Fermaten vor dem Schluß die Virtuosenmanieren großer Sängerinnen. Es folgt unmittelbar ein Marsch (Marcia-Vivace), der nicht nur um des Gegensatzes willen da ist, sondern zugleich der militärischen Charakteristik der Umwelt dient. Goethe hat ihn zwar nicht vorgeschrieben, aber mittelbar dazu aufgefordert, indem er zu Beginn des 4. Aufzuges Jetter und den Zimmermeister sich über die spanische Miliz unterhalten läßt. Die Musik kommt aus der Ferne, nähert sich und wächst schnell bis zum Fortissimo. Klang und Rhythmus sind martialisch, wie das Zitat es forderte. Vor dem Doppelstrich bricht der Marsch ab, als verschwänden die Soldaten um die Ecke. Beethoven schreibt jetzt vor:

„Die Schauspieler treten schon während der Musik hier von zwei verschiedenen Seiten heraus, schleichen sich immer langsam näher der Vorderbühne, bis die Musik geendigt, alsdann fangen sie an zu sprechen, jedoch anfangs sehr langsam und furchtsam".

Mit der Wendung ins Heimliche, mit der Umdeutung der Marschmelodie nach c-moll und ins Gemächliche, mit den linkischen Sechzehntelfiguren ist das Auftreten der beiden Hasenfüße (Jetter, Zimmermeister) humorvoll vorbereitet. Die zuletzt nur noch lispelnde Musik kann von der geflüsterten Rede Jetters „He! Pst! He, Nachbar, ein Wort!" unmittelbar aufgegriffen werden.

N° 6. Zwischenaktsmusik IV

Wiederum knüpft Beethoven, um zur ersten Szene des neuen Aufzugs überzuleiten, bei der Schlußszene des vorhergehenden an. Die drei Sostenutotakte mit ihrem furchtbar hereinreißenden doppelten Septimensturz ces ''' - d '' (risoluto) und dem drohend sich aufrichtenden B-Klange vertreten symbolisch den Verhaftungsbefehl des Todfeindes, die Gestalt Albas selbst, wie sie die Schlußszene beherrscht. Schweigend geht Egmont hinaus. Was sich in seinem Innern abspielt, verrät das Larghetto; es wiederholt einen Teil aus der Zwischenaktsmusik II (N° 3): das Erinnern an Oraniens schlimme Phrophezeihung. Die kühn hochfahrende Geste (8ff) läßt sich jetzt sinnvoll aus dem „nach dem Degen greifend, als wenn er sich verteidigen wollte" herleiten, ihr Absinken in 11—12 aus dem Bewußtwerden der Wehrlosigkeit. Mit den Schlußtakten, anspielend auf den Beginn von N° 3, er-

[38]) Wie hier, so hat Beethoven auch sonst, wenn es in Instrumentalwerken auf den Gegensatz von männlicher und weiblicher Rede ankam, das weibliche Element gern den Holzbläsern zugewiesen.

gibt sich Egmont still dem Unabwendbaren. Das anschließende Andante agitato im 6/8-Takt nimmt nunmehr die erste Szene des 5. Aufzugs vorweg. Klärchen eilt in Todesangst um Egmont, Brackenburg mit sich ziehend, durch die Straßen, die Bürger zur Rettung anzurufen. Die Musik vereinigt den Eindruck der Ruhelosigkeit mit Tönen inniger Empfindung („. . ed espressivo"). Immer von neuem lösen sich aus dem tiefer Bewegung entsprungenen, zur Höhe drängenden und wieder zurücksinkenden Zuge des Hauptthemas kurze, angstvolle Rufe nach hierhin und dorthin los: ein Bild innerer Ratlosigkeit, das um so stärker wirkt, als sich der Vorgang zwar unter immer neuen Crescendi, aber durchweg ohne Forteausbrüche vollzieht. Zuweilen scheinen Männerstimmen mit hineinzuklingen. Die Episode endet (87—91) mit zwei heftigen Gesten des Mädchens gegenüber Brackenburg, der sie zurückzuhalten versucht [39]). Beethoven gibt dazu die Anweisung:

„Hier treten Clärchen und Brackenburg heraus, der Letztere Clärchen immer zurückhaltend, zurückbedeutend, indem die Erstere mit flehenden Gebehrden vorwärts zu dringen sucht, bis die Musik geendigt, worauf der Dialog beginnt".

Die Schlußtakte (von 92 an), von der Klarinette getragen, versinnlichen den Verzicht Klärchens und scheinen auf den Inhalt der Worte vorzudeuten, die sie am Ende der Szene zu sprechen hat: „Nach Hause! Ja, ich besinne mich. Komm, Brackenburg, nach Hause! Weißt du, wo meine Heimat ist?" Einsam, wie umherirrend, mit „halber Stimme" gesungen, neigt sich der sprechende Melodiezug zweimal von der Höhe herab und endet wie auf einer schweben bleibenden Frage auf dem Sextakkord [40]).

N° 7. Klärchens Tod bezeichnend

Klärchen hat von Brackenburg Abschied genommen und ist hinausgegangen, ebenso Brackenburg nach seinem Selbstgespräch. „Das Theater bleibt einige Zeit unverändert, die Lampe, welche Brackenburg auszulöschen vergessen, flammt noch einigemal auf, dann erlischt sie". Der Tonsatz steht in d-moll, bei langsamer Bewegung Beethovens Tonart der Trauer und Melancholie. Als Symbol des Melancholischen hatte er selber Schindler gegenüber den d-moll-Satz (Largo e mesto) der Klaviersonate op. 10 N° 3 bezeichnet [41]). Wer Beethovens Personalsymbolik kennt, wird es nicht Zufall heißen, daß der Anfang dieses Sonatensatzes

---

[39]) Im Charakter gleicht diese doppelte Geste der oben in N° 3 (zu Takt 14—16) festgestellten.

[40]) Zu dieser Schlußepisode ist die Deutung der Takte 9—10, 27—28 der nächsten Nummer „Klärchens Tod bezeichnend" zu vergleichen. Fast scheint es, als habe Beethoven dabei an jene tief empfundene Stelle in Glucks „Armide" gedacht, wo (gegen den Schluß des letzten Akts) Renaud in plötzlicher Anwandlung des Mitleids mit der verlassenen Armide in die Worte ausbricht:

Die Gluckscbe Oper kannte Beethoven gut und hatte sie schon 1807 zum Zwecke eines neu zu dichtenden Opernlibrettos an H. J. von Collin gesandt, der sie mit Beifall las (Collins sämtliche Werke, Bd. 6, S. 91).

[41]) A. Schindler, Biographie, 3. Aufl. 1860, S. 222.

in geheimer Verwandtschaft zu dem Anfang des Klärchensatzes steht:

Diese seelische Verwandtschaft erstreckt sich nicht nur auf den Anfang, sondern — bei aller übrigen Verschiedenartigkeit der Bilder — auch auf einzelne Gesten [42]) und den verhauchenden Schluß, der in der Sonate das Versinken in Grübelei, im Orchesterstück das Erlöschen der Lebensflamme bedeutet [43]). Im übrigen hat Beethoven diese geniale Sterbemusik nicht aus vager „sachlicher Stimmung" heraus erfunden, sondern gleichfalls in gewissen Worten und Bildern der Dichtung verankert. Unter den letzten Sätzen, die Klärchen zu Brackenburg spricht, stehen folgende:

Träge gehn die Zeiger ihren Weg, und eine Stunde nach der andern schlägt. Halt! Halt! Nun ist es Zeit! Mich scheucht des Morgens Ahndung in das Grab. (Sie tritt ans Fenster, als sähe sie sich um, und trinkt heimlich [das Gift].

Das bedrückende dumpfe Pochen der Hörner mag aus der Vorstellung des trägen Stundenzeigers entstanden sein, dem in 7 und 8 zweimal ein „Halt" zugerufen wird, sodaß er stockend aussetzt. Für die Seltsamkeit der Oboemelodie war bisher kein Anhalt zu finden, sie entzog sich jeder romantisch-stimmungshaften Interpretation [44]). Langsam verzichtend, müde, endlich in Wahrheit „ersterbend" unter stockenden Pulsschlägen geht der Satz aus:

N° 8. Melodrama

Im 5. Aufzuge. Die Musik fängt an, sobald sich Egmont aufs Ruhebett gesetzt hat. Die Worte Egmonts „Süßer Schlaf! . ." werden von den Streichinstrumenten vorgespielt:

Das Folgende — von „Er entschläft; die Musik begleitet seinen Schlummer" — hat Beethoven selbst mit Anweisungen versehen. Beim Poco vivace (Holzbl., Hörner) bricht die Erscheinung der Freiheit aus den Wolken hervor, neigt sich bei 21 gegen den schlafenden Helden und scheint am Schluß (Fermaten!) eine bedauernde Empfindung auszudrücken. Unter den Klängen einer sanften marschmäßigen Harmoniemusik „faßt sie sich". Zwei auf Freiheit und Sieg deutende symbolische Gebärden (52, 64) werden von Trompetenfanfaren fortgesetzt, die Beethoven selbst auf „die für das Vaterland gewonnene Freiheit" gedeutet hat. Es ist ein feierlich-stolzes Klingen, das dem pantomimischen Spiel der Erscheinung alle Selbständigkeit läßt. Nach dem Austönen der zweiten Fanfare schlagen von draußen hart die Trommeln

---

[42]) z. B. auf den klopfenden Achtelrhythmus auf beharrender Tonstufe, auf Seufzersymbole.

[43]) Auch die Todesmelancholie im Adagio des Streichquartetts op. 18 N° 1, bei dem Beethoven nach Amendas Mitteilung an die Grabszene aus „Romeo und Julia" (von Chr. Felix Weisse) gedacht hat, spricht aus d-moll:

Es kann nur einen Gewinn für das Verständnis der Beethovenschen Tonsprache bedeuten, solchen tiefinnerlichen Beziehungen seiner Kompositionen nachzuspüren.

[44]) Zum 10. und 11. Takte halte man die überraschende Parallele (schwermutsvolle Resignation) im 6. Satze (Adagio) des cis-moll-Quartetts op. 131, der nach meiner Deutung das Lied der Ophelia aus „Hamlet" enthält (hier von gis-moll nach a-moll versetzt):

herein, und die Erscheinung verschwindet, indem die zitternde Sechzehntelbewegung sich in abstürzende Achtel und lautlos pizzikierte Viertel auflöst. Damit ist der apotheotische Schluß besiegelt und dem grausam realistischen der Weg geöffnet. Mit ihm hatte Beethoven nichts mehr zu tun.

N° 9. Siegessymphonie

Schluß des letzten Aufzugs. (Egmont: Sucht eure Güter und euer Liebstes zu retten, fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe). Nach diesen Worten fällt das Orchester rasch ein.

Die Musik ist dieselbe wie am Schlusse der Ouverture.

Die Romantik hat an Beethovens Egmont-Musik vielfach das Stimmungshafte, Pittoreske — im Sinne lyrisch ausgedeuteter Seelenmalerei — vermißt, das ihr selbst so sehr am Herzen lag. Wie Schmitz erläutert [45]), krankt schon E.T.A. Hoffmanns Besprechung der Egmont-Musik daran, daß er Dinge in sie hineinliest, die gar nicht in ihr liegen, und andere nicht vorfindet, die er gern darin gesehen. Unsere oben gegebene Deutung der Ouverture und der Bühnenmusik erklärt diese Tatsache in ganz natürlicher Weise daraus, daß Beethoven eben sich durchweg an die sprachgeformten Gedanken des Dichters gehalten hat. Solange die felsenfeste Verankerung seiner musikalischen Ideen im Boden der Dichtung nicht zweifelsfrei erkannt war, mußte die beständig vom Gefühl beunruhigte Seele der Romantik an dieser Musik etwas vermissen. Der romantischen Grundüberzeugung, die Musik könne immer nur das Allgemeine, Unbestimmte, Ahnungsvolle wiedergeben, handelte Beethoven geradenwegs entgegen, indem er aus der Dichtung überall das Besondere, Scharfumrissene, Einmalige heraushob und zu klaren Linien verdichtete.

[45]) Das romantische Beethovenbild (1927) 153ff.

Ouverture zu „Coriolan" (op. 62)

Entstanden im Jahre 1807

Heinrich Joseph von Collin (1771—1811) hatte sein Trauerspiel „Coriolan" im Jahre 1802 geschrieben. Zuerst am 24. November 1802 im Hoftheater gegeben und mit Beifall aufgenommen, wurde es bis in den März 1805 so oft gespielt, daß es dem Publikum vollständig vertraut wurde [46]. Abbé Stadler hatte als Zwischenaktsmusik Stücke aus Mozarts „Idomeneo" instrumentiert. Dann verschwand das Stück und tauchte erst am 24. April 1807 wieder auf, ohne indes weiter auf dem Spielplan zu bleiben. Aber schon kurz zuvor, im März dieses Jahres, war Beethovens Ouverture zweimal selbständig in Konzerten gehört worden. Eine Bestellung des Theaters bei Beethoven lag nicht vor; die Komposition muß seinem eigenen Entschluß entsprungen sein, vermutlich aus Hochachtung vor dem ihm seit Jahren freundschaftlich verbundenen Dichter [47]. Das Schicksal des Trauerspiels war bald entschieden. Von Anfang an heftig kritisiert, in Berlin geradezu abgelehnt, fiel es schnell der Vergessenheit anheim. Ob es jemals mit Beethovens Ouverture aufgeführt ist, erscheint fraglich [48].

Der gedankliche Inhalt der Ouverture liegt klar zu Tage. Soweit die Beethovenforschung hier aber bisher auf das besondere Verhältnis von Dichtung und Musik eingegangen ist, begnügte sie sich mit der Feststellung, daß Beethoven den Trotz Coriolans, die Szene mit der Mutter und Gattin und schließlich seinen Tod in einem gewaltigen, tragisch auslaufenden Tongeschehen verewigt habe. Daran ist nicht zu zweifeln. Doch lassen sich, wie ein Vergleich mit dem Trauerspiele ergeben wird, darüberhinaus Ergänzungen zu Beethovens Auffassung beibringen.

An der Coriolan-Ouverture ging Richard Wagner, wie er 1852 in einem Briefe an Th. Uhlig bekennt, die Überzeugung des Zusammenhangs der Beethovenschen Instrumentalwerke mit bestimmten Dichtungen in voller Klarheit auf [49]. Seine Analyse steht im 5. Bande der Schriften. Achtzehn Jahre später

[46]) Thayer-Deiters-Riemann, Bd. 3² (1911), S. 20f und 66ff.

[47]) Die Bekanntschaft mag Graf Moritz von Dietrichstein vermittelt haben. Als Verfasser von Musiktexten hatte Collin bei Beethoven kein Glück, eine „Armida" wurde alsbald fallen gelassen, das Oratorium „Die Befreiung Jerusalems" blieb unvollendet, ein „Macbeth" drohte Beethoven zu düster zu werden, und in einer „Bradamante" stieß ihn das Zuviel an Zauberei ab. Vier Briefe Beethovens sind bekannt, 3 stehen bei Kalischer (I, 197/198/200), einer bei Thayer-Deiters-Riemann, III², 69.

[48]) Daß die vereinzelte Wiederaufführung diesem Zwecke gegolten habe, wie Thayer-Deiters mutmaßen, ist nicht erwiesen und unwahrscheinlich. Über die Aufführung als Konzertstück: Reichardt, Vertraute Briefe, I, 220, 234.

[49]) Wagners Briefe an Uhlig usw., Leipzig 1888, neuerdings auch (m. Anm.) in Allg. Musikzeitung 1/1937. Hiermit setzte W. gewisse frühere Ansichten über Beethovensche Instrumentalwerke (z. B. in „Ein glücklicher Abend", 1841) außer Kraft.

berührte er in der Beethoven-Schrift (1870) die Komposition abermals und bringt sie in Verbindung mit Shakespeare. Das ist auffällig, denn die frühere Stelle spricht ganz allgemein vom Coriolanstoff und daß Wagner damals Collins Text gekannt haben muß, geht daraus hervor, daß er in der Schlußepisode der Ouverture die Selbstentleibung des Helden dargestellt sieht. Von diesem Selbstopfer ist nur bei Collin die Rede; bei Shakespeare hingegen wird Coriolan der historischen Überlieferung entsprechend vom Volsker Tullus Aufidius und den Verschworenen ermordet, und auf seinen Coriolan paßt, wie schon Thayer hervorgehoben hat, die Ouverture ganz und gar nicht [50]. Das Bild des taumelnden und sterbend zusammenbrechenden Helden ist (Takt 276ff) mit so erschütternder Realistik gegeben, daß ein Zweifel über den Sinn dieses Schlusses nicht aufkommen kann. Ähnlich wie beim Ausgang des Eroica-Trauermarsches die Totenklage, wie in Klärchens Sterbeszene der Egmont-Musik das Lebenslicht, so erlischt hier in abnehmenden Pulsen die Lebenskraft Coriolans. Dumpfe kurze Pizzikato-Unisone im pp bezeichnen das Ende der Tragödie.

Der springende Punkt in der Coriolan-Historie, wie sie Plutarch überliefert, bleibt die Tatsache, daß ein verbitterter Kämpfer im entscheidenden Augenblick der seelischen Macht der Frauen nachgab und damit einen moralischen Sieg über sich selbst errang. Alles übrige hat demgegenüber nur Zufallsbedeutung. Ohne die Szene mit der Mutter und der Gattin, die den abtrünnigen Römer an heilige Pflichten gegenüber dem Vaterland erinnern, läßt sich keine Coriolandichtung, auch eine musikalische nicht, denken. An ihr hat sich Beethovens Phantasie vor allem entzündet; in sie hat er das ganze Pathos seiner sittlichen Überzeugung einströmen lassen mit einer Kraft, die die recht schwächliche Dichtung seines Freundes weit hinter sich läßt. Krieg und Politik, Freundschaft und Gegnerschaft, Volk und Senat, Rom und Antium bleiben unberührt; nur das rein Menschliche, wie beim „Egmont", wird herausgezogen und in ein überzeitlich berührendes musikalisches Sinnbild gefaßt. Infolgedessen, da der Begriff Coriolan ohne den Begleitbegriff Mutter (und Gattin) nicht vorstellbar ist, konnte Beethoven mit dem augenblicklichen Verstehen zweier hierauf gerichteter Kontrastsymbole rechnen, noch dazu, wenn beide, wie geschehen, in denkbar schärfster Ausprägung dargeboten wurden.

In Collins Trauerspiel trifft Coriolan zweimal in kritischen Augenblicken mit den beiden Frauen zusammen. Liest man diese Szenen aufmerksam, dann gewinnt man den Eindruck, daß Beethoven aus der einen wie der andern Anregung geschöpft hat [51]. Die erste Szene steht im 1. Aufzug (5. und 6. Auftritt). Coriolan hat soeben sein Verbannungsurteil erfahren. In höchstem Unmut begegnet er der Mutter, der Gattin und dem alsbald eintretenden

[50]) Sowohl die Haslingersche wie die Simrocksche Ausgabe der Stimmen, die Wagner allein haben vorliegen können, hat den Titel „Ouverture de Coriolan, Tragédie de Mr de Collin . . . et dediée à Monsieur de Collin . . .".

[51]) Wenn ein neuerer Beethovenschriftsteller (E. Bücken, Beethoven, 1934, S. 97) das Vorhandensein der oben angedeuteten Kernszene mit den Frauen leugnet und dafür das moralische, gänzlich amusische Zwiegespräch Coriolans mit seinem alten Lehrer Sulpitius (am Ende des 3. Aufzugs) ausgedrückt findet, so wird dem wohl keiner, der um Beethovens Themensymbolik weiß, zustimmen. Ebenso, wenn P. Bekker das zweite Thema für die „liebenswürdigen Züge der Coriolannatur" in Anspruch nimmt.

Freunde Minutius. In „bloßer Tunika, die an der Brust aufgerissen ist, in der Hand ein Bund Kränze, die er beim Eintritt nachlässig wegwirft", — so war er hereingestürzt. Der Unmut steigert sich zu haßerfülltem Wutausbruch (S. 195f). Drohungen und Verwünschungen, hastig, zusammenhangslos herausgestoßen, häufen sich, so daß selbst Veturia ausruft: „Daß ich dich nie geboren hätte! Höre! Wenn du das Vaterland verrätst, dann fluch' ich dir!" Die Szene, und damit der 1. Aufzug, endet mit einem Verzweiflungsausbruch der Frauen, während Coriolan mit dem Rufe „Zur Rache!" davonstürmt. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß Beethoven diesem Auftritt das Bild jenes racheschnaubenden, urtrotzigen Coriolan entnahm, den er in der Exposition der Ouverture zur Überlebensgröße hinaufhob. Denn in der zweiten entscheidenden Szene (4. Aufzug, 8. Auftritt; Zelt des Coriolan) ist dieser Trotz zur Hälfte bereits gebrochen, die Entschlußkraft geringer, die Rede zur gramgebeugten Mutter weicher geworden. Es melden sich Gewissensqualen (S. 281).

Vielleicht hat Beethoven bei der Arbeit auch einen Blick in Shakespeares Coriolan geworfen. Dort begegnete er Gestalten von ganz anderer Blutfülle und einer Sprache von mitfortreißender Kraft. Collin soll, wenn man der Angabe seines Bruders Glauben schenken darf, ganz ohne Kenntnis des englischen Stücks gearbeitet haben. Seine Coriolanfigur wurde ein Bündel leidenschaftlicher Affekte, die in Rede und Gestik heftig zur Schau getragen werden, aber zu keiner echten Spannung führen. Der Held gebärdet sich als reiner Theaterheld, der bei verschiedenen Gelegenheiten nicht weniger als 36 mal „Ha!" auszurufen hat. Nicht einmal sein Selbstmord wird so begründet, daß man ihn als einzige Möglichkeit der Lösung des Konflikts anerkennen müßte. Hätte Beethoven sich enger an Shakespeare angeschlossen, dann wäre die Ouverture vielleicht, ähnlich der zu Egmont, eine psychologische Charakterouverture geworden, in die alle die hohen, heldischen Eigenschaften — Stolz, Tapferkeit, Aufrichtigkeit, Selbstlosigkeit, Demut — eingeflossen wären, die bei Collin teils gar nicht, teils nur in Ansätzen zum Vorschein kommen. Dessen Dichtung konnte nur zu einem begrenzten, wenn auch großartigen Augenblicksbilde führen: Coriolan als Verblendeter!

Hieraus erklärt sich ein gut Teil des Wesens der Beethovenschen Musik. Collins Gestalt erlaubte ihm, im Lapidarstil zu reden und mit verhältnismäßig geringem Themen- und Motivmaterial auszukommen. Mit bewundernswerter Oekonomie ist Gewaltiges auf kleinstem Raum zusammengedrängt. Noch unbegreiflicher fast ist die Weisheit in der Wahl dessen, was ungesagt bleiben konnte. Alles Zufällige, Nebensächliche, alle grobe Deutlichkeit des Handlungsvorgangs, alles, was die Gestalt aus der Höhe ihrer ewigen Beispielhaftigkeit ins Anekdotische hätte herabziehen können, ist der großen monumentalen Linie geopfert. In keiner zweiten Ouverture sind vor allem die Kräfte des Rhythmus in so elementaren Ballungen vorhanden wie hier. Deshalb aber auch der erschütternde Schluß, der wie auf Geheiß des Fatums das ganze Getriebe mit einem Mal in die Nacht des Schweigens versinken läßt.

Der Anfang der Ouverture ist aus der Haltung Coriolans in der oben gege-

benen Szene verständlich. Dem Sinnbild haßerfüllten Trotzes in den ersten Takten:

folgt (15ff), bis zu unbeherrschtem Grimm aufbrausend, das Sinnbild murrenden Eigensinns:

Durch metrische Verlagerung des ersten Achtelmotivs (a) auf die zweite und dritte Taktzeit gewinnt Beethoven alsbald die Möglichkeit, das maßlos Unbeständige des Zornaffekts in drei verschiedenen Formen nachdrücklich zu machen. Zu ihm gesellt sich, drohendem Fäusteballen vergleichbar, das Synkopengeschiebe (b) aus Takt 19, 20 mit dem abgerissenen Schluß. Damit wird von 29 ab der Anlauf zu dem tobenden Abschnitt 34—39 und dem wütend stampfenden in 40ff genommen:

Das viermal unverändert erscheinende:

zeigt dagegen bereits eine Andeutung des Qualvollen, ausgedrückt in dem auch sonst bei Beethoven an solchen Stellen vorkommenden Schluchz- oder Ächzmotiv (auftaktig fallendes Halbtonmotiv mit sf). — Mit 52 beginnt der Seitensatz in Es-dur: das Flehen der Mutter:

Er bedeutet ein Wunderwerk der Durchdringung seelischer und musikalischer Tatbestände. Alles daran: gebundene, fast sprechende Kantabilität, wogende Begleitung, durchgehaltener Hornklang, Steigerung in drei Abschnitten um je einen Ton nach der Höhe (Es-dur, f-moll, g-moll), wechselnde Instrumentation, inneres Triebleben des Melodiezugs, — alles steht unter dem Zeichen einer innerlich aufgewühlten, nicht mißzuverstehenden Gefühlseinheit. Zweimal schwillt die weiche Bitte zu äußerster Dringlichkeit an (62, 70); beim dritten Male (72—77), nachdem in 74 eine heftige Geste wie ein „letztes Wort" gemahnt hat, klingt sie leise ab. Im pp springen (78) die synkopischen Coriolanrhythmen auf, als ob der Held sich herzklopfend einen Augen-

blick bedächte. Sie wachsen an und führen (84) zu heftiger Entgegnung, die offenbaren Widerspruch einschließt, da die rhythmische Gestalt des Bittmotivs unter Gegenbewegung ins Harte verzerrt ist. Mit einem herrischen „Ich will nicht!" trotzt der Sohn:

Die entschiedene g-moll-Kadenz in 102 scheint jede weitere Unterhaltung abschneiden zu wollen. Die Frauen lassen jedoch nicht nach. Nur scheinen sie jetzt statt zum Herzen zur Vernunft des Mannes sprechen zu wollen (102ff). Die führende erste Violine beginnt in abgebrochenen, irrenden Motiven zu reden, durchaus leise, fast affektlos, nur von ungeduldigem Stampfen unterbrochen; die früher gebundenen Begleitfiguren des Violoncells sind gestoßen. Beschwörend werden die Takte 106—109 im Forte wiederholt. Wie mit einer drohenden Prophezeihung (auf beharrendem g-moll-Akkord) schließt der Abschnitt.

Mit 118 beginnt die kurze Durchführung. Sie nimmt den Faden der eben verlassenen Motivrede auf. Es ist ein beständiges dringliches, wiewohl gedämpftes Einreden, das sprunghaft, fast ziellos einmal hier-, einmal dorthin greift. Daß die Violine mitten in der Rede mit ihren Motiven immer wieder aussetzt, um den Holzbläsern kleine Einwürfe zu gestatten, mag durch das Bild der schluchzend einander überbietenden Frauen hervorgerufen sein. Die Stelle gewinnt mit dieser Vorstellung etwas überaus Rührendes. Beethoven hat das Stück gewiß nicht nur gelesen, sondern auch auf der Bühne gesehen. In dieser Szene werden die beiden großen Wiener Tragödinnen Nouseul und Roose zu den letzten Möglichkeiten leidenschaftlicher Darstellung gegriffen haben. Bei Collin beginnt Veturia den Sohn in beweglicher Rede an seine Jugend, an den Vater, an seine Erziehung durch sie zu erinnern. Das starke Crescendo bis zum ff in 144—151 klingt wie ein letzter Versuch, den Sohn zur Umkehr zu bewegen: „ . . . Wenn du mein Flehn erfüllest, dann preist mich Rom als seine Retterin, dann nennt der Enkel mich in ferner Zeit, dann reicht dein Ahnherr Ancus Martius mir dankend im Elysium die Hand — o guter Sohn! dann bin ich hochbeglückt!" — Mit den gleichsam zu diesen letzten Worten einfallenden Coriolanmotiven — jetzt überraschenderweise in f-moll — lenkt Beethoven (152) in die Reprise. Aber ihr erster Teil ist von 51 Takten auf 26, also auf die Hälfte verkürzt. Das kann nur vom Inhaltlichen her begriffen werden. Einer getreuen Wiederholung hätte aus formalen Gründen gewiß nichts im Wege gestanden, wenn nicht — bei der dramatisch fortschreitenden Anlage des Ganzen — zu berücksichtigen gewesen wäre, daß Coriolan jetzt nicht mehr derselbe sein kann wie zu Anfang. Das harte Herz ist unsicher geworden. Was zwischen 152 und 176 steht, klingt ganz anders als vordem. Nur wie Wetterleuchten flammt der alte Trotz, die Unmutstimmung noch einmal auf, kurz, zersplittert, beinahe unschlüssig. Die Episode mit dem Qualmotiv (früher 46—49, jetzt 168ff) ist auf acht Takte ausgedehnt und dichter an das Vorhergehende gerückt. Dagegen bleibt der

Bittgesang der Frauen (Seitenthema) unverkürzt, ebenso der Widerspruch des noch immer Gereizten. Alles weitere ergibt sich aufgrund der früheren Motivdeutung. Neu ist der abgerissene Schluß der Rede der Frauen in 240, — wie wenn sie vor einer unheimlichen Geste Coriolans zurückwichen [52]).

Nun erhebt sich — zuerst rührend in C-dur, dann in c-moll — das Bitthema ein 3. Mal, und wiederum wird es auf der Höhe (260) von Coriolan mit plötzlichem p abgefangen. Was folgt, ist der innere Entscheidungskampf des Helden. Auf unerbittlich festgehaltenem C (260) ringt er sich durch und stürmt (270) zum Entschluß fort: nur Tod bringt Erlösung [53]). Wenn jetzt das Trotzmotiv ein letztes Mal erscheint, so bedeutet es hier nicht mehr verletzten Stolz, sondern den Willen zur eigenen Vernichtung, Ertrotzung moralischer Größe durch das Selbstopfer.

Die Sterbeszene selbst geht im Schauspiel weder sogleich noch im Anblick der Frauen vor sich, sondern erst im 5. Aufzuge, der nur unter Männern spielt. Ohne Skrupel schloß Beethoven sie sofort an, genau, wie er es in der Egmontouverture mit der Hinrichtungsszene tat. Denn die Einheiten des Orts und der Zeit sind für eine Musik, die nur die seelischen Spitzen einer dramatischen Handlung fassen kann, gegenstandslos. Freilich muß der Hörer ein wenig über das geistige Gefüge dieser Handlung unterrichtet sein. Das war bei Beethovens Publikum, das die Collinsche Dichtung gut kannte, selbstverständlich. Heute bedarf es zum mindesten eines literarischen Hinweises. Mehr noch! Wer die Beethovensche Ouverture nicht nur als vollendetes Musikwerk betrachtet, sondern darüber hinaus als Dokument eines hohen Geistes und erleuchteten Kenners menschlicher Tugenden und Schwächen, dem wird an einem tieferen Eindringen in seine kombinatorische Gedankenwelt liegen. Dies aber kann nur erworben werden durch ein Eingehen selbst auf die geringfügigsten Züge seiner dichtenden Phantasie. Ihr zu folgen ist nicht nur Genuß und Erhebung, sondern Pflicht, weil erst dann dem Dankesgefühl gegen das schaffende Genie völlig genügt werden kann.

---

52) Es ist die gleiche Schreckgeste, die Bach im 2. Rezitativ der Johannespassion bei der Gefangennahme Jesu zu den Worten „wichen sie zurükke" anbringt.

53) Man bemerke, wie von 264 an das Synkopenwesen — als Symbol der Hartnäckigkeit — verschwindet. Ein Seitenstück zu diesem Schlußteil ist das letzte Presto der Violinsonate c-moll, op. 30 N° 2, in dem sich nach meiner Deutung Werthers Entschluß zum Selbstmord (nach der Szene mit Lotte) spiegelt; vgl. Beethoven und die Dichtung, S. 485.

Über einige Grundsymbole der Tonsprache Beethovens

In den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters für 1935 und 1936 ist mit Nachdruck auf die Wichtigkeit des Symbolbegriffs für die Musikästhetik und Musiklehre hingewiesen und die Notwendigkeit einer entsprechenden „Symbolkunde" begründet worden. Eine solche kann von verschiedenen Seiten her in Angriff genommen werden. Das lebhafteste Interesse wird natürlich immer die Tonsprache der großen, führenden Meister erregen. Um die Sinngebung ihrer Werke zu durchleuchten, ist es erforderlich, die von ihnen verwendeten Tonsymbole aufzuzeigen und zu untersuchen. Da, wie an jener Stelle erörtert, eine große Zahl musikalischer Symbole — insbesondere für elementare Bewegungsvorgänge — Jahrhunderte hindurch dieselben geblieben sind, so läßt sich für viele davon eine Art Stammbaum oder eine „Geschichte" feststellen, die sich dann bei den Großen der Kunst zu einer Kasuistik und Geschichte ihrer Personalsymbolik verengert. Bis zur Stunde sind es unter den Älteren nur Sebastian Bach und Richard Wagner, denen die Symbolforschung systematisch und mit bedeutendem Erfolge nähergetreten ist. Für Beethoven, den großen Mittler zwischen beiden, bleibt noch so gut wie alles zu tun. Im Folgenden sei, an ältere Versuche anknüpfend, ein neuer gewagt, der sich mit einigen Grundsymbolen der Beethovenschen Tonsprache auseinandersetzt.

Zur Methodik sei Folgendes vorausgeschickt. Das Erkennen eines Symbols ist vom Wissen um seine Klanggestalt abhängig, ebenso wie das Erkennen eines Sprachgliedes vom Wissen um die dafür gebrauchten Sprachlaute (Worte) abhängig ist. Das Wissen um die Klanggestalt kann entweder unmittelbar durch gleichzeitig erklingenden Text, durch eine Überschrift, durch mündliche Überlieferung, oder mittelbar durch Kettenschlüsse (d. h. auf Umwegen) oder durch intuitive Schau erworben werden. Ohne so erlangtes Wissen bleibt das Symbol unverstanden und wirkungslos [54]). Wiederholtes Erscheinen eines erkannten Symbols führt zu müheloser, eines gedanklichen Umwegs nicht mehr bedürfender Sinnerfassung. Es liegt in der Hand der Meister, es in solcher Prägnanz zu erfinden und einzuführen, daß sich sein Sinn ohne weiteres erschließt. Zwar geschieht es, wie schon gesagt, daß gewisse Klangsymbole ganze Geschlechter hindurch unverändert auftauchen, doch liegt der eigentliche Reiz der Erscheinung in der Verbindung eines konstanten Elements mit einer Variabeln. So zeigt das musikalische Todes-

[54]) Dabei ist nicht nur an die sog. Elementarsymbolik, sondern zugleich an die Gebilde der ihr übergelagerten höheren Symbolsphären zu denken, wie ich sie im Bachjahrbuch 1925 und in der Zeitschr. f. Ästhetik und Allg. Kunstwissenschaft Bd. 21 (1927), S. 379ff zu kennzeichnen versucht habe.

symbol lange Strecken der Musikgeschichte hindurch bestimmte Konstanten (Einmünden in die Tiefe, lange Noten, Schwere der Bewegung, Pausen, Mollklänge), die jedoch sowohl in der Einzelgestalt wie in ihrer Verbindung einer Variabilität unterliegen können, je nachdem die Tonphantasie oder der spezifische Sinngehalt (Tod in mancherlei Gestalt und Auffassung) solches fordern. Aber selbst unter den Variabeln läßt sich häufig ein vorherrschender Zug erkennen, der sich als Dominante bezeichnen läßt. Die Untersuchung der folgenden Symbolcharaktere Beethovens wird zeigen, in welchem Maße diese drei Begriffskategorien der Konstante, der Variabeln und der Dominante der Symbolforschung Dienste zu leisten vermögen.

Daß ich die Untersuchung mit den Ergebnissen meiner Beethovendeutung in Zusammenhang bringe, wird der Leser begreiflich finden. Denn wenn wirklich, wie ich behaupte, Beethovens musikalisches Denksystem auf einer sich immer gleich bleibenden Erfassung der Welt unter bestimmten Klangsymbolen gegründet war, so müssen solche zwangsweise überall dort nachweisbar sein, wo seine poetische Vorlage ihre Anwendung erheischte. Ihr Erscheinen an bestimmter Stelle verbürgt die Richtigkeit der Deutung, während ihr Auftreten an noch ungedeutet gebliebenen Stellen als wichtiger Fingerzeig für die zugrunde liegende Gefühls- oder Vorstellungssymbolik zu gelten hat. Die gerade am Lebenswerk Beethovens sich bietenden Vergleichsmöglichkeiten sind so überaus groß, die überall sich einstellenden Entsprechungen und Parallelfälle so sinnvoll, daß die Gefahr, auf Abwege zu geraten, nur sehr gering ist. Denn in ihren Konstanten ist seine Symbolsprache durchaus der seiner Vorgänger und bedeutenderen Zeitgenossen gleich, sonst wäre seine Musik nicht verstanden worden. Nur in der urgewaltigen Fülle ihrer Variabeln und im Prägen für Sinngehalte, die vordem überhaupt nicht erfaßbar schienen, hebt er sich unter allen heraus.

Nachdem die Meister der italienischen und niederländischen Reservata das Prinzip der getreuen Spiegelung des Textes in der Musik in Aufnahme gebracht und damit der tonkünstlerischen Phantasie unerschöpfliche Quellen der Erfindung zugänglich gemacht hatten, wird der bis dahin nicht allzu große Schatz an Symbolen um unzählige vermehrt. Unter ihnen befindet sich das Höhesymbol. Es gründet sich selbstverständlich auf das uralte Prinzip der Abmessung des Tonreichs in tiefe und hohe Töne, tritt aber erst dann als solches hervor, wenn tonkünstlerischer Wille den Gegensatz zur Tiefe merklich, nämlich zum Zwecke bildhaften Eindrucks, betont [55]). Wie weit es geschichtlich zurückreicht, müßte noch untersucht werden. Genug, daß sowohl geistliche Texte (etwa das *„in excelsis"* gegenüber dem *„in terra"*, das *„de profundis clamavi"* gegenüber dem *„ad te"*) wie weltliche (Himmel, Schweben, Fliegen usw.) seiner bedurften. Beethoven hat es mit höchst eigentümlicher Logik gehandhabt. Mit dem Erklingen „hoher" Töne allein ist es keineswegs schon eindeutig bestimmt. Relativ hohe Klanglage kann ebensogut den Begriff des Lichts, der Helligkeit, des Zarten, Weiblichen, Ätherischen, Entrückten versinnbildlichen entsprechend dem Dunklen, Männlichen,

---

[55]) Dieser Bedingung muß deshalb entsprochen sein, weil, sie bereits C. Stumpf, Tonpsychologie I, S. 201, hervorgehoben hat, eine voraussetzungslose Allgemeinheit der Raumsymbolik bei Tönen nicht angenommen werden kann.

Grüblerischen, Unheimlichen der tiefen Lage. Eine Bewegungsfigur nach der Höhe kann zwar ein unbestimmtes „nach oben", eine solche zur Tiefe ein ebenso unbestimmtes „nach unten" andeuten, etwa ein Steigen, sich Erheben, Aufschweben, oder ein Absteigen, Fallen, Stürzen. Das eigentliche Höhesymbol aber, das den unbestimmten Begriff „oben" zur greifbaren Anschaulichkeit eines „räumlich" Hohen verschärft, ist damit noch nicht getroffen. Beethoven knüpft es an zwei Konstanten. Es entsteht bei ihm erst dann, (1) wenn Tönen in hoher Lage sich ein Baß in entsprechend tiefer Lage hinzugesellt, derart, daß ein klanglicher Leerraum zwischen höchsten und tiefsten Stimmen entsteht; (2) wenn diese Ausbreitung des Klangraums nicht plötzlich oder in beliebiger Form geschieht, sondern unter Gegenbewegung der Richtungszüge.

Diese beiden Bestimmungen gehorchen einer natürlichen Logik. Zu (1) wäre Folgendes zu sagen. In der sichtbaren Welt entsteht die Vorstellung „hoch" erst dann, wenn ein besonderes Maß der Entfernung von einem Untergrund (also ein „Verhältnis") ins Bewußtsein tritt. Höhe bedeutet übernormale Entfernung eines Punktes von einer Grundlinie. Bei einem Turm interessiert uns nicht die absolute Lage seiner Spitze im Luftraum, sondern ihre Entfernung vom Fuße des Gebäudes. Zur Höhewahrnehmung gehört also stets das Vorhandensein einer „Basis". Das gilt auch für die Musik. Die Phantasievorstellung „hoch" (nicht nur „oben") ergibt sich erst, wenn relativ hohe Klänge zu einer tiefen Klangbasis in Gegensatz treten, wobei die Entfernung der Außenteile das Maß der Höhe ausdrücken kann. — Auch für Punkt (2) läßt sich ein Vernunftschluß geltend machen. Da alles musikalische Geschehen dem Strömen und Fließen unterworfen ist, so kann die Phantasievorstellung „Höhe" nicht einer Zustands-, sondern nur einer Werdeform entnommen werden. Genau gesprochen: eine musikalische Höhe „ist" nicht, sondern sie „wird", sie entsteht. Dem entspricht Beethovens Grundsatz, die Klangzüge in entgegengesetzter Richtung, d. h. auseinander wandern zu lassen, beim Klavierspiel also beide Hände weit von einander zu entfernen. Erst durch Gegenbewegung kommt es zur Plastik des Phantasiebildes. Der Hörer gewinnt den Eindruck, als dehne sich die Vertikale des Tonreichs plötzlich über ihre Grenzen hinaus ins Ungemessene. Ein schönes Beispiel dafür ergeben folgende Takte aus dem Adagio der Klaviersonate op. 106, die meiner Deutung zufolge den übergeschriebenen Worten aus Schillers Johanna-Monolog entsprechen (*B I*, S. 109) [56].

steh' in Deinem ew'gen Haus, in Deinem ew' - gen Haus

(65) cresc. tutte le corde

[56]) Da es bei den meisten der im Folgenden genannten Beispiele erforderlich ist, ihre Stellung innerhalb eines größeren Sinnzusammenhangs zu kennen, sei es erlaubt, für meine Beethovenveröffentlichungen folgende Abkürzungen einzuführen: B I (B. in neuer Deutung); B II (B. und die Dichtung); B III (4. und 5. Symphonie); B IV (Eroica); B V (Violinsonaten); B VI (Zur Erkenntnis B.'s).

Ob dabei im einzelnen Falle an ein Aufsteigen zur Höhe, an ein Schweben in der Höhe, an bloße Weite, an Himmel, Sterne, Engel, Wolken, Vogelflug, Berge zu denken ist, hängt von der poetischen Umgebung ab, in der das so geartete Klangsymbol auftritt, und von der Bedeutung, die ihm zufällt. Es ist selbstverständlich, daß der Tondichter, wenn ihm am Erkennen des Symbols als Höhesymbol liegt, die klangliche Umgebung darauf abstimmen und sein Erscheinen durch vorangehende „neutrale" Klanggebung sinnvoll vorbereiten wird. Beethovens erfindende und gestaltende Phantasie erweist sich hierin unerschöpflich. Jeder neue Fall stellt uns vor ein neues plastisches Ereignis, oft mit einem Nachdruck, als habe er selbst Schwachen im Geiste seine Meinung kundtun wollen. So an dieser Stelle in „Meeresstille" (op. 112, nach Goethe), wo der Begriff Höhe auf den der Weite übertragen ist:

Ähnlich deutlich hatte Haydn bereits in der Schöpfung „der Berge Gipfel" emporsteigen lassen, und Beethoven konnte nicht umhin, selbst das „himmelhoch jauchzend" in Klärchens Lied stark gegen das „zu Tode betrübt" abzusetzen. Daß aber diese Höhesymbole (ebenso wie alle andern) nicht um ihrer bloßen inneren Bildkraft willen dastehen, sondern mit starken, ja stärksten seelischen Spannungen verbunden sind oder sein können, mithin zugleich Ausdrucksmittel sind, darf als selbstverständlich gelten. Denn wir befinden uns im Reiche der Poesie, in welcher der Höhebegriff kein mathematischer, sondern ein ethisch bestimmter zu sein pflegt. Er wird selten ohne ein zweites oder drittes Gefühlssymbol auftreten. Seliges Schweben in der Höhe, ungehemmtes Dahinfliegen eines Adlers, Gedanken an Gott, Engel, Wolken, Lüfte, Himmelsweite, Größe der Natur sind stets vom Gefühl des Erhabenen begleitet. Das „Höheerlebnis" in diesem Sinne ist vom Bewußtsein des ethisch gestimmten Menschen nicht zu trennen, und nur in dieser besonderen Bedeutung hatte es auch für Beethoven Wert. Indem er gerade durch die oben unter (2) genannte Voraussetzung — illusionäre Ausweitung des Tonraums bis ins Übermächtige — dieses Erhabenheitsgefühl in hohem Maße zu erregen versteht, ist jedem Gedanken an eine nur tonmalerische Absicht die Spitze abgebrochen, was freilich nicht ausschließt, daß, wo sein Dichter es fordert, auch dem Malerischen sein gutes Recht wird. Eine groteske an sich sinnlos erscheinende Stelle wie diese (aus dem Finale von op. 101):

kann nur dem Zwange tonmalerischer Absicht entsprungen gedacht werden: dem Versinken des gespenstischen Reiters am Schluß der Lenoreballade Bürgers. Ganz ähnlich verschwindet in der Egmont-Musik am Ende der Traumvision Egmonts die himmlische Lichtgestalt („Hier verschwindet die Erscheinung").

Dem Höhesymbol entspricht ein Tiefesymbol, und nicht selten erscheinen beide, einander ergänzend (wie im eben angeführten Falle), in enger Nachbarschaft. Indessen wohnt dem Tiefesymbol keine besondere Problematik inne. Es ist auf einfache Hervorhebung der tiefen Klangregion beschränkt, daher minder eindeutig als sein Gegenteil, meist sogar gleichlautend mit dem Symbol für Dunkel, Nacht, Schwere, Grauen. Der Tonraum erscheint zusammengedrängt, die Tonmasse aufeinandergepreßt, und es wird kein Zufall sein, daß das Tiefesymbol oft genug mit Mollklängen verbunden ist, während das Höhesymbol wegen des Lustgefühls des „Befreienden" nur die Durtonart verträgt. So wechselt Beethoven in der Lenore-Sonate op. 101 im letzten Allegro dort, wo der spuckhafte Ritt beginnt und das Sturmmotiv in tiefster Lage erklingt, die Tonart von A-dur nach A-moll.

Da die von Beethoven gewählten dichterischen Vorwürfe durchweg von unmittelbarer Anschaulichkeit sind und in der Regel in irgendeinem Bewegungsvorgang gipfeln, so wird es unter seinen großen Schöpfungen kaum eine geben, in der das Höhe- oder Tiefesymbol nicht in der einen oder anderen Gestalt vorkommt. Überreich an Symbolen beider Art sind die beiden Messen. Nicht nur Worte wie coelum, terra, altissimus, in excelsis, ascendit, descendit sind überlieferungsgemäß tonräumlich aufs stärkste hervorgehoben, Höhe und Tiefe selbst werden unter religiöser Symbolik erfaßt. Die hohen Schwebefiguren der Flöte im *„Et incarnatus"* der Missa solemnis, das durch dunkle Klänge vorbereitete Violinsolo des Benedictus sind von der Vorstellung des über allem schwebenden heiligen Geistes ebensowenig zu trennen wie das Tiefesymbol beim *Et in terra pax*, später beim Agnus Dei von der Niedrigkeit der sündigen Menschheit. In der 9. Symphonie sind es „Und der Cherub steht vor Gott" und „Über Sternen muß er wohnen", die mit bekannten, geradezu gewaltsamen Mitteln das auch hier religiös gefärbte Höheerlebnis ins Erhabene rücken. Zur letztgenannten Stelle hatte sich Beethoven die gelegentliche Notiz gemacht: „Die Höhe der Sterne mehr durch Instrumente" [57]), was indessen bei der Ausarbeitung schließlich doch nicht streng beachtet wurde. In beiden Fällen kam es dem Meister wohl weniger auf die Betonung größter Höhe als auf strahlende Lichtfülle an, daher fehlt der klangliche Leerraum in der Mitte. Wie ein schimmernder Lichtstrahl aus der Höhe wirkt, durch dissonanzenreiches Akkordwesen in der Tiefe wohl vorbereitet, das h im 14. Takte des Adagios von op. 106:

[57]) Im Notierungsbuche O der Preuß. Staatsbibliothek S. 17; hier zitiert nach L. Nohl, Beethovens Leben III.

Beginnt man die Adagiomelodie mit den Worten des Schillerschen Jungfraumonologs *„Frommer Stab, o hätt' ich nimmer"* zu singen, so trifft auf dieses leuchtende h automatisch das Wort „hoch" (*B I* 106). Wie überhaupt in den letzten Klaviersonaten, so spielt gerade in der Hammerklaviersonate das Höhesymbol eine wesentliche Rolle. Schon das Hauptthema des ersten Satzes, das *„Ich bins. Steh' auf, Johanna!"* der aus der Himmelsglorie tretenden Mutter Gottes, ist ihm verpflichtet. Nicht minder der Schluß der Sonate, wo die Oktavtriller (die Tiefe durch Achtel akzentuiert!) das allmähliche Gefühl des Emporschwebens der Jungfrau ausdrücken, und zwar im Forte, da ihr Leib bis zuletzt vom Panzer bedeckt ist (*B I* 113; *B II* 607).

Mit noch breiterer Steigerung in die Höhe hinauf schließt op. 110. Zu den Worten Melvils, mit denen er der entsühnten Königin Maria ewige göttliche Gnade verheißt: *„So wirst du dort in seinem Freudenreich . . . ein schön verklärter Engel, dich mit dem Göttlichen vereinen"* steigt das Seligkeitsmotiv in der rechten Hand zu festgehaltenem As-dur-Orgelpunkt in der Tiefe immer höher und höher, bis sich im vierten Takt vor dem Schluß der Entrückten der offene Himmel zu zeigen scheint (*B II* 544). In äußerster Höhe, auf dem viergestrichenen F, entschwebt der Zaubervogel Tassos in der zweiten Variation der Kreutzersonate, während in der vierten Variation, wenn das volle Vogelkonzert in Armides Lusthain wieder einsetzt, auch das Klavier am Zwitschern und Tirilieren in großer Höhe teilnimmt (*B II* 466f).

Das viergestrichene C in der Violine begegnet schon am Schluß des Streichquartetts op. 18, 4 (c-moll), und zwar in höchst merkwürdiger, isolierter Form von fünf mit Auftakt versehenen Viertelnoten im dreifachen Pianissimo. Ein solcher Einfall kommt keinem Komponisten aufs Geratewohl. Die Deutung des Quartetts nach Szenen der „Medea" von Euripides ergibt für diese Stelle den dramatischen Augenblick, da die rasende Mutter ihre Kinder tötet und der auf der Bühne gebliebene Chor in den Ruf ausbricht: *„Vernimmst du das Geschrei, der Söhne Angstgeschrei?"* Das Höhesymbol, das hier zweifellos vorliegt, steht also für einen abnormen Affektlaut (*B II* 417f). Wiederum „wirklich" gemeint, und zwar im humoristischen Sinne, erscheint es zweimal im Finale des Don Quixotequartetts (op. 59, 3; *B II* 310, 314). Beide Male will Beethoven einen plötzlichen tiefen Sturz versinnbildlichen. Beim ersten Male (Takt 90ff) stürzt der Held selbst nach dem Kampf mit den Windmühlen (a), beim zweiten Male setzt er seinem Gegner das Schwert auf die Brust (b):

a. fp b. ff ff

Da der ganze Satz ein halb ironisch gemeintes Kampfbild ist, tritt auch sonst eine überaus subtil erdachte Bewegungssymbolik in Kraft. Solche durchzieht in hohem Maße auch die faustische Quartettfuge op. 133, wo Blocksbergzauber

und Kerkerelend immer wieder Höhe- und Tiefesymbole forderten (*B II* 349ff). Die Vergeistigung geht so weit, daß fast einer jeden der dem Streichquartett zugänglichen fünf Oktaven (von C bis c '''') ein bestimmter, streng festgehaltener Symbol- oder Ausdrucksbezirk zugeordnet werden kann. Wieviel scharf gewürzte Charakteristik gewinnt Beethoven allein im Allegro con brio (6/8, Hexenritt) durch die Art, wie er die Themen und Motive einmal in dieser, einmal in jener Oktavlage erklingen läßt! Indessen mag es an Beispielen genug sein.

Fast noch enger scheint Beethoven in der Prägung seines Rund- oder Kreissymbols mit der Überlieferung verbunden. Die für diese Symbolik geltende Tongestalt reicht mit ihrem Stammbaum ebenfalls bis in die Zeit der Musica reservata. Athanasius Kircher nennt sie *Kyklosis sive circulatio* und verweist auf eine Hoheliedmotette des Philippus de Monte († 1603), wo sie bei den Worten *„[Surgam et] circumibo civitatem"* erscheine [59]). — Der so erklärte musikalische Zirkelbegriff hält sich über Mattheson und das 18. Jahrhundert hinaus und tritt zum letzten Male, wie es scheint, in Schillings Universallexikon der Tonkunst (1840, Artikel „Halbzirkel") auf, zugleich mit der Anmerkung, daß er nicht mit dem *groppo* (Walze) zu verwechseln sei [60]). Ob für das Entstehen dieser Tonfigur wirklich der visuelle Eindruck des Notenbildes maßgebend war, erscheint zweifelhaft. Der Augenschein überzeugt wenig. Einleuchtender ist die Annahme einer Herkunft aus der alten Cheironomie. Wollte nämlich der Dirigent die Tonfolge c' d' e' d' c' oder c' h a h c' in der Luft nachzeichnen, so hatte er keine andere Möglichkeit, als mit der Hand eine halbe Kreisbewegung nach oben oder nach unten auszuführen, woraus sich dann bei Verbindung beider ein vollständiger Kreis ergab [61]).

---

[59]) Die beste Erklärung gibt Wolfg. Caspar Printz im Phrynis Mitilenaeus" (1677): Circulo mezzo formiret im Schreiben [d. h. im geschriebenen Notenbilde] einen halben Kreis, und bestehet in vier geschwinden ordentlich-gehenden Noten, deren andere [zweite] und vierte einerley, die erste und dritte unterschiedliche Stellen haben. Er ist entweder Intendens, so anfänglich aufsteiget, oder Remittens, so anfänglich absteiget, e. g.

Circulo ist, wenn zween Circuli mezzi also zusammen gesetzt werden, daß Remittens dem Intendenti folge in der nächsten untern, oder Intendens dem Remittenti in der nächsten obern Clave, e. g.

[60]) Dies z. B. bei Rousseau, Dictionnaire de musique, und bei H. Chr. Koch, Musikal. Lexikon 1802. Beim groppo sind erster und dritter Ton identisch. Mattheson, Vollk. Kapellmeister 1739, S. 115, leitet auch den Triller von „Drehen" her, woraus Drillen oder Trillen entstanden sei, „welches, wie bekannt, eine in Wendungen und Drehungen bestehende Kriegs-Übung ist. Diejenige Leinwand, so man Drell nennet, kömmt ebenfalls vom Drehen her, und unsre Triller oder Driller sind nichts als abwechselnde Wendungen oder Drehungen der Klänge". Anschauliche Plastik in diesem Sinne hat der Triller wohl schon zu Matthesons Zeit nicht mehr besessen. Abgesehen von Fällen, wo er nur verschärfendes technisches Reizmittel ist, besitzt der Triller als solcher bei Beethoven eine Reihe hochinteressanter Symboleigenschaften. Über sie mag bei einer späteren Gelegenheit gehandelt werden.

[61])

Wird die Kreisbewegung „in eindimensionaler Richtung fortlaufend" umgedacht, so entsteht eine Wellenlinie, die allerdings den zitierten Notenbildern angenähert ist. Diese Bewegungserscheinung muß mit der Zeit jedesmal, wenn in der tonkünstlerischen Phantasie die Vorstellung eines Runden, Kreisenden, Sichdrehenden auftauchte, automatisch — auf Grund einer Art von Innervationsgefühl? — zur Konzeption solcher Notenbilder geführt haben. Die Erweiterung der Amplitude über den Terzabstand hinaus war dabei ebenso leicht gegeben wie die Vergrößerung der Phasenlänge. Durch Dreiklangs-Abstufung der Kurve [62]), durch Chromatik, Rhythmik, Dynamik, entsprechende Motivformung, Gegenbewegung, Ostinatobehandlung, Legato-Stakkato usw., läßt sich eine Fülle individuell verschiedener Bewegungsbilder herstellen, zu deren Kennzeichnung die Sprache mit Worten wie Drehen, Kreisen, Wirbeln, Tanzen, Walzen, Winden, Schrauben, Schwingen, Kräuseln, Kränzen nur dürftige Hilfsmittel besitzt. Und auch hier bedarf es kaum der Anmerkung, daß dergleichen Bewegungsbilder nicht um der Lust am „Malen" willen dastehen, sondern Bestandteile der Ausdruckszüge sind, ja vielfach sogar entscheidende thematische Bedeutung haben. Mit einem Thema mit Wirbelmotiv beginnt z. B. die Violinsonate G-dur op. 30, 3. [63]). Als ideale Form des Rundsymbols kann die Melodie der Freudenode in der 9. Symphonie gelten, daneben die des Trios im zweiten Satze derselben Symphonie:

9. Symphonie, Finale

9 Symphonie, 2 Satz (Trio)

In beiden kommt die Idee eines Rundtanzes zum Ausdruck, den man für das Finale vielleicht besser als Reigen, für das Trio als einen unaufhörlich um sich selbst bewegenden Zirkeltanz bezeichnen kann. Als Reigenmelodie läßt sich auch das C-dur-Thema („Schmeichelnd hold") der Chorphantasie ansprechen, das Beethoven schon 1795 für Bürgers „Gegenliebe" erfand, dort wohl ebenfalls im Sinne tänzerisch aufmunternder Lebensfreude. Auch weiterhin ist Tanz und Tanzmäßiges bei Beethoven gern, wenn auch nicht immer, mit dem Rundsymbol verbunden. Mignons Tanz vor Wilhelm Meister im zweiten Satz des Streichquartetts op. 59, 1 (B II 254) zeigt, wie mannigfaltig das Symbol zur Charakterisierung verschiedenster Tanzfiguren (gehüpft oder geschleift) zu verwenden war; namentlich im f-moll-Thema

p cresc. f

ergibt die Verbindung des bis zur kleinen Septime ausschlagenden Halbzirkels mit Rhythmik und Dynamik ein köstlich abgestimmtes Bewegungsbild. Die Wahl des Thème russe in op. 59, 2 geschah wohl nicht ohne Hinblick auf das in ihm ausgeprägte Rundsymbol; es gilt dem Tanz der schönen Polin

[62]) Gewöhnlich mit hinzugefügter Nebennote wie im Freischützwalzer.

[63]) Über eine Szene aus Goethes „Lila", B V[3], 375.

Wina in Jean Pauls „Flegeljahren" (B II 286). Voll und breit, entsprechend der klassischen Linienführung eines antiken Hochzeitsreigens, schlagen die Bögen nach oben und unten im Rondothema der Waldsteinsonate aus (B II 504f). Im Trio des Scherzo von op. 96 schwingen sie sogar über acht Takte und erreichen eine Weite von zwei Oktaven; Beethovens Phantasie knüpfte an jene Stelle in Goethes „Triumph der Empfindsamkeit" an, wo der Dichter durch die schöne Feria und ihre Gespielinnen einen bezaubernden Tanz aufführen läßt (*B II* 490). Die Gestalten treten nacheinander ein und beschreiben, gleichsam in der Nähe beginnend, in weiter Ferne sich verlierend, einen mächtigen Halbkreis. Völlig anders wiederum die unheimlich huschenden, bis zur Extase sich steigernden Wirbelmotive im letzten Satze der Appasionata, mit denen die Hexen die Beschwörung der Schattenkönige in „Macbeth" begleiten (B I 91). Die gewaltige Wirkung des Satzes scheint nicht zum wenigsten von der Empfindung eines immer rasender werdenden, zuletzt kaum mehr zu bändigenden höllischen Wirbeltanzes auszugehen. Grotesk ist das Rundsymbol zwar auch im Bauerntanz der Pastorale (2/4), aber wir wissen: hier soll es nicht Dämonie, sondern körperliche Ungeschlachtheit versinnlichen.

Das kleinste bei Beethoven vorkommende Rundsymbol, nämlich die genaue Nachbildung des Printzschen *circolo mezzo,* tritt in der Szene am Bach der Pastorale auf. Es sind die kleinen Wirbel der Wellen (a), die gelegentlich etwas erweitert werden (b):

Sie wechseln im Verlaufe mit einer Menge anderer liebenswürdiger Bewegungssymbole, darunter verschiedener Trillerarten, die hier dem Begriff des Plätscherns oder Sprudelns entsprechen. Ebenfalls zur Beethovenschen Wasserromantik gehören die glitzernden Strahlenbögen im ersten Allegro der Violinsonate op. 96:

Das Tonbild wurde wieder durch eine Szene aus dem „Triumph der Empfindsamkeit" angeregt. Vier Fräulein führen den empfindsamen Prinzen in eine phantastisch ausgestattete Laube, wozu Goethe bemerkt: „Die feierliche Musik geht fort, die Wasserfälle fangen an zu rauschen, die Vögel an zu singen, der Mond an zu scheinen". Neben den Wasserspielen sind in Beethovens Musik natürlich auch Vögel und Mondschein vertreten (*B II* 487f). Dem Regenbogen als Symbol der Hoffnung hat Beethoven einen schönen Halbzirkel bei den Worten Leonores „So leuchtet mir ein Farbenbogen" gegeben. Ins Unheimliche, Dämonische gewandt erscheint das Symbol gegen Ende des 1. Satzes der 9. Symphonie, wo es als Spiegel der Schillerschen Tartarusworte „Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise" nach Art eines Basso ostinato auftritt:

pp

Die Chromatik gibt ihm etwas Enges, Gequältes, naturhaft Untermenschliches, das durch die tiefe Lage noch verstärkt wird. Auch sonst paart sich das Rundsymbol gern mit Ostinatobehandlung, um ein dauerndes Kreisen der gleichen Art anzuzeigen. Als Muster kann (außer dem schon angeführten Triothema der 9. Symphonie) das

sf sf

gegen den Schluß der Egmontouverture gelten. Zu Hüpfmotiven kontrapunktiert zeigt es symbolisch den Tanztaumel an, in den das befreite Volk verfällt. Im Finale des Streichquartetts op. 59, 3, das auch sonst eine Fülle origineller Bewegungssymbole enthält, versinnlicht es (Takt 403ff), jetzt in stakkierte Achtel aufgelöst, das wahnsinnige Umeinanderdrehen der beiden Kämpfenden (Don Quixote und sein Gegner). Wie Beethoven in demselben Satze das Drehen der den Don Quixote narrenden Windmühlenflügel angedeutet hat (Takt 64ff), ist bereits an anderer Stelle geschildert worden (*B II* 309f).

Nicht minder rätselhaft und abstrakt berührt jene Stelle im Adagio der 4. Symphonie (Takt 54ff), wo nach Abschluß eines gewaltigen Tuttis die beiden Violinen folgende merkwürdige Figuren im Piano und unbegleitet zu spielen haben:

Viol. I.

p

Viol. II

Auch hier muß Beethoven ein bestimmtes Bewegungsbild vorgeschwebt haben. Es kommt nur ein einziges Mal im Satze vor. Die Deutung nach Schillers Gedicht „Sehnsucht" ergibt zwangsläufig für diese Takte den Vers: *„Einen Nachen seh ich schwanken"*. Das gehäuft und in doppelter Form auftretende Rundsymbol vertritt das Bild des steuerlos schwankenden und schaukelnden Nachens, das nicht umgangen werden konnte, da es zu den inhaltlich wichtigen Unlusteindrücken der Strophe gehört. Daß schließlich auch alle Spinnradsymbolik — gleichgültig aus welchem Jahrzehnt zwischen Haydn und Hugo Wolf — in irgendeiner Weise dem Rundsymbol verhaftet ist, ist selbstverständlich. Bei Beethoven gibt es zwei prächtige Fälle dieser Art. Im Finale der Violinsonate G-dur op. 30, 3 — eine instrumentale Nachdichtung der Spinnerszene in Goethes „Lila" [64]) — tritt es sogleich in doppelter Form auf. Einmal mit der Amplitude einer Oktave (None) und auf die

---

[64]) Vgl. B V³, 379ff. Dort auch ein Hinweis auf die Symbolverwandtschaft des Beethovenschen Spinnthemas mit dem aus Rich. Wagners „Fliegendem Holländer".

Phase zweier Takte verteilt als Symbol des Spinnrads (a), darauf in verkleinerter Form und in Gegenbewegung als Symbol der sich doppelt so schnell drehenden Spindel (b):

Eine weitere Spinnsymbolik, diesmal mit dem Begriff der Parzen verbunden, findet sich im Finale der Violoncellsonate op. 102,1 (nach Goethes „Proserpina"; B VI 61). Auch hier gesellt Beethoven zu einem Rundsymbol in Sechzehnteln einen Kontrapunkt in Gegenbewegung:

Die Gegenbewegung verstärkt den Eindruck des Drehens. Sie ist wohl ursprünglich ebenfalls einer gestischen Bewegung abgelauscht. Zeichnen wir nämlich im Affekt eine Kreis- oder Bogenbewegung mit beiden Händen in die Luft, so geschieht dies in Spiegelform, d. h. musikalischer Gegenbewegung. Immerhin gilt entgegengesetztes symmetrisches Strahlen oder Kreisen auch sonst als ästhetisch lustvoll, etwa bei Fontänen oder Feuerwerken. Die Violinsonate op. 96 hat auch hierfür Beispiele; so folgendes, in dem zugleich das Höhesymbol in musterhafter Ausprägung erscheint:

Ausgesprochenen Schabernack treibt Beethoven mit dem Rundsymbol im 2. Satze des dritten Faustquartetts (op. 135). Die vier gegeneinander schwankenden schläfrigen Gesellen in Auerbachs Keller werden köstlich dadurch charakterisiert, daß jeder von ihnen (mit Ausnahme der zweiten Violine, die auf c beharrt) das Rundsymbol in anderer rhythmischer Form bringt (B II 388):

Wird schließlich das Drehsymbol sequenzartig abwärts getragen, so entspricht dies, ohne daß eine Begründung notwendig wäre, einer Schrauben-(Spiral)-bewegung. Das Goethesche „Was zieht mir das Herz so" läßt Beethoven im Klavier beginnen

offenbar bestimmt durch den Ausdruck „was windet und schraubt mich aus Zimmer und Haus". Nahezu dieselbe Figur erscheint im 1. Satze der Violinsonate F-dur op. 24 (in Oktaven und Fortissimo):

Meiner Deutung nach steht sie an der Stelle, wo der Dichter die um Claudine versammelte Menge stürmisch sich an sie herandrängen läßt, um ihr zum Geburtstag zu gratulieren. Von großartiger Plastik ferner der Eingang zum letzten Satze der Appassionata, wo die Kesselerscheinungen vor Macbeths Augen wie durch einen Strudel wieder in die Tiefe gewirbelt werden:

Ob wir das Recht haben, Beethoven, den bisher als „absolut" angesprochenen Künstler, in der hier angegebenen Weise vom Standpunkt der Symbolkunde zu interpretieren, darüber ist in letzter Zeit viel gestritten worden. Soviel darf als sicher gelten, daß der gesamte damit angeschnittene Fragenkreis vorläufig weder vor das Forum der Philosophie, noch das der Psychologie, sondern allein der Musikwissenschaft gehört. Das Problem ist zunächst ein rein musikgeschichtliches, seine Lösung abhängig von dem Wege und den Methoden, welche der Musikhistoriker bei der Untersuchung der Tonsprache der großen Meister seit der Renaissance einschlagen wird. Unabhängig von jeglicher Privatmeinung, sei sie noch so idealistisch getönt, unabhängig von allen Schlagworten wird er der Art der Sinngebung und den Mitteln nachforschen müssen, mit denen die Meister der letzten vier Jahrhunderte ihre Musik mitten in das Leben hineinstellten. Beethoven wird dabei keinen Ausnahmeplatz bekommen, sondern den, der ihm durch Geburt und Zeitlage zufiel. Mit Begriffen wie Inspiration oder Apollinisch-Dionysisch kommen wir wissenschaftlich keinen Schritt weiter; wer mit ihnen operiert, beweist, daß er für die Problematik, die uns Wissenschaftler beunruhigt, kein Verständnis hat. Was die Forschung schließlich, am Ende angelangt, an neuen Erkenntnissen buchen wird, läßt sich nicht voraussagen. Denn wir stehen heute erst in den Anfängen dieser Betrachtungsweise.

Verzeichnis
der früher erschienenen
Beethoven-Forschungen Arnold Scherings

Bücher und Schriften:

Beethoven und der deutsche Idealismus.

Rede, gehalten beim Festakt zur Feier der 150. Wiederkehr des Geburtstages Ludwig van Beethovens, an der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg, am 16. Dezember 1920.
Leipzig (1921): C. F. Kahnt.

Beethoven in neuer Deutung.

I. Die Shakespeare-Streichquartette op. 74, op. 95, op. 127, op. 130, op. 131. Die Shakespeare-Klaviersonaten op. 27 Nr. 1, op. 27 Nr. 2, op. 28, op. 31 Nr. 1, op. 31 Nr. 2, op. 54, op. 57, op. 111. Die Schiller-Klaviersonate op. 106.
Leipzig 1934: C. F. Kahnt.

Beethoven und die Dichtung.

Mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung.
=Neue Deutsche Forschungen, Musikwissenschaft Bd 3 (=Bd 33 d. Gesamtreihe)
Berlin 1936: Junker & Dünnhaupt.
7. Symphonie op. 92, 9. Symphonie op. 125, Streichquartette op. 59 Nr. 1—3, op. 132, op. 133, op. 135, op. 18 Nr. 4, Klaviertrio op. 97, Violinsonaten op. 47, op. 30 Nr. 2, op. 96, Klaviersonaten op. 53 (Waldstein-Sonate), op. 101, op. 110, op. 13 (Sonate pathétique).

Zur Erkenntnis Beethovens.

Neue Beiträge zur Deutung seiner Werke.
=Musik- und Geistesgeschichte, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, I.
Würzburg 1938: Triltsch.
Klaviersonaten op. 26 und op. 31 Nr. 3 Klavierkonzert G-dur, op. 58 und Violoncellsonate op. 102 Nr. 1.

Geschichte des Instrumentalkonzerts.

2. Auflage. Leipzig 1927.
SS 176—179 (Klavierkonzerte) und 204f (Violinkonzert).

Aufsätze:

Zur Psychologie des Beethovenschen Schaffens.

In: Neue Musik-Zeitung XLII (1921), 85—87.

Metrische Studien zu Beethovens Liedern.

In: Neues Beethoven-Jahrbuch II (1925), 23—32.

Beethovens Chormusik.

In: Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927. Regensburg (1927), 295—303.

— **Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens.**

In: Neues Beethoven-Jahrbuch V (1933), 159—177.

Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven.

In: Zeitschrift für Musikwissenschaft XVI (1934), 65—83.

— **Zu Beethovens Sonate pathétique.**

In: Archiv für Musikforschung I (1936), 366—367.

— **Zur Frage der Beethovendeutung.**

In: Forschungen und Fortschritte, Jg 1935, Juni-Heft.

— **Zu Beethovens Violinsonaten.**

I. Die Sonate a-moll, op. 23. II. Die Sonate F-dur, op. 24. III. Die Sonate G-dur, op. 30 N° 3.

In: (Neue) Zeitschrift für Musik CIII (1936), 1041—48; 1307—18; CIV (1937) 374—381.

— **Richard Wagner zum Problem „Beethoven und die Dichtung".**

In: Allgemeine Musikzeitung LXIV (1937), 17—19.

— **Zur Beethoven-Deutung. Ein offener Brief.**

In: Deutsche Musikkultur II (1937), 78—82.

— **Zur Symbolik des Pizzikatos bei Beethoven.**

In: Archiv für Musikforschung II (1937), 273—284.

— **Zu Beethovens Violinsonaten.**

IV. Die Sonate Es-dur, op. 12 Nr. 3.

In: (Neue) Zeitschrift für Musik CV (1938), 121—130.